

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

“Legalización del discurso del poder mediante un simulacro de transparencia”

[Informe Final Seminario de Grado: “Del Barroco al Neobarroco Latinoamericano”, para optar al grado
de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica]

Alumna:

Maura Daniela Salvo Epullanca

Profesora Guía: Luz Ángela Martínez

26 de Diciembre del 2006

Epígrafe . .	1
I.- Horror al Vacío: Introducción. . .	3
II.- Catálogo de la Realidad: Fijeza mediante la fotografía . .	7
III.- Velos: los obstáculos del mirar ⁴² . .	13
IV.- Simulacro de Transparencia ⁵⁹ . . .	21
V.- Espacios del artificio ⁷⁰ . .	25
VI.- Real v/s Imaginario ⁹¹ : conclusión. . .	33
Bibliografía .	37
Bibliografía Complementaria. .	37
Anexo . .	39

⁴² “Se ve perfectamente lo que se quiere representar, pero las formas no son asibles: aparecen y desaparecen, son eclipsadas por los visos de la tela, siendo para el conjunto decisivo el ritmo de las ondas luminosas que incluso el fondo inundan (...)” Op. Cit. WÖLFFLIN, Heinrich. Pág. 67. La negrita es mía.)

⁵⁹ “Más que aparentados a la esencia del modelo, y a su reconstrucción puntual, respetuosa, los fenómenos a que nos interesamos – sobre todo en el caso del travestismo sexual humano- parecen empecinados en la producción de su efecto. De allí la intensidad de su subversión- captar la superficie, la piel, lo envolvente, sin pasar por lo central y fundador, la Idea- y la agresividad que suscitan en los reivindicadores de esencialidades la extrañeza de su teatralidad que funciona como en un vacío, la fijeza- atributo de lo letal- de su representación robada (...)” SARDUY, Severo. *Obra Completa. Tomo II*. Madrid, ALLCA XX, 1999. Pp. 1270-1271

⁷⁰ “De todo el repertorio simbólico de la historia chilena de estos años, la figura de la memoria ha sido la más fuertemente dramatizada por la tensión irresuelta entre *recuerdo* y *olvido* –entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución (...) La falta de sepultura es la imagen –*sin recubrir*- del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese sentido en una versión inacabada, transicional.” Op. Cit. RICHARD, Nelly. Pág. 13

⁹¹ “Lo real no se borra a favor de lo imaginario, se borra a favor de lo más real que lo real: lo hiperreal. Más verdadero que lo verdadero: como la simulación. La presencia no se borra ante el vacío, se borra ante un redoblamiento de presencia que borra la oposición de presencia y ausencia. El vacío tampoco se borra ante lo lleno, sino ante lo repleto y la saturación (...)” BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 2000. Pág. 9

Epígrafe

Valdivia, Viernes 03 de marzo del 2006

“La consolidación de iniciativas en el ámbito de la infraestructura institucional constituyó el marco de la última visita realizada por el Comandante en Jefe del Ejército, General Juan Emilio Cheyre Espinosa, a la guarnición de Valdivia (...) el General Cheyre manifestó al personal sus agradecimientos, “porque la misión que ha cumplido el Ejército no la ha cumplido el Comandante en Jefe sino que la han cumplido todos, porque somos un solo cuerpo, en donde el Comandante en Jefe no es más que la cabeza de ese cuerpo, y la cabeza sin el apoyo de sus subordinados no es nada. Hemos avanzado mucho, en todas las áreas, y ese no es mérito mío, es mérito de haber descrito los objetivos, de haber guiado, pero es mérito de ustedes porque ustedes han sido los que han hecho el trabajo. Por eso no llego a despedirme, sino que llego a decirles gracias”(...) Posteriormente se llevó a efecto una solemne ceremonia en el Aula Magna de la Universidad Austral de Chile (UACH) para dar a conocer la consolidación de diversas iniciativas ligadas al ámbito de la infraestructura institucional, culminando con el lanzamiento del libro “Urbanismo, Arquitectura y Paisajismo Militar; Apertura y Transparencia”, obra de autoría del Comandante en Jefe del Ejército en conjunto con su esposa, María Isabel Forestier (...) La ceremonia, a la cual asistieron más de 400 personas de los ámbitos académico, cultural y militar de la región, se inició con la entrega, por parte de la Facultad de Arquitectura de la UACH de los volúmenes de los Planos Reguladores de 18 unidades militares, elaborados por alumnos de 5° año de esa carrera universitaria, como producto de un convenio firmado entre esa entidad de estudios superiores y el Ejército de Chile, en el año 2004, para desarrollar de manera compartida la elaboración de esos planos maestros.”¹

¹ Cita extraída de: http://www.ejercito.cl/noticias/detalle_noticias.php?id=2746

I.- Horror al Vacío: Introducción.

“La escritura es el arte de la elipsis (...)”²

El espacio barroco puede ser comprendido, remitiéndonos a los estudios al respecto realizados por Severo Sarduy, como el escenario en donde se manifiesta la exuberancia y el desperdicio. Producto de dichas lógicas, se ocasionaría en la conjugación del espacio barroco una pérdida del objeto: objeto inabarcable, desplazado, no asimilable debido a un desajuste entre la realidad y su imagen. Este desajuste, en virtud del cual sólo se puede acceder a (la entrega de) un *residuo* del objeto, produce un “horror al vacío” que conduce, inevitablemente, a la saturación del espacio “en blanco”. Por otra parte, esta saturación del espacio en blanco pone de manifiesto una de las características principales del espacio barroco: el pliegue³. Pliegue tras pliegue, *el objeto se revela*. Y este revelar debe ser comprendido a lo largo de este trabajo de acuerdo a tres acepciones: el revelar como mostrar, el revelar como volver a velar, y el revelar fotográfico. La imagen desplegada nos muestra un objeto que se contornea, hay algo (que continúa) oculto. Se pone en evidencia la refracción; un halo de luz ha hecho visible algo, lo *ha revelado*.

² SARDUY, Severo. *Cobra*. Buenos Aires, Edoitorial Sudamericana. 1972. Pág. 15.

³ “El Barroco no remite a una esencia, más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues (...) El rasgo del barroco es el pliegue que va hasta el infinito. En primer lugar, el Barroco diferencia los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los pliegues de la materia y los pliegues del alma.” DELEUZE, Gilles. *El pliegue. “Leibniz y el Barroco”*. Buenos Aires, Paidós, 2005. Pág.11

El barroco, entonces, busca hacerse cargo de los pliegues que constituyen el objeto. Esta búsqueda de su constitución es un intento *por ca(z)(s)ara* la realidad mediante su imagen, lo que *torna laberíntico al objeto* ⁴ a causa de esa verborrea o furia del pincel que ponen de manifiesto la imposibilidad o el fracaso de la re-presentación ⁵. Frente a dicha imposibilidad de reproducir o representar al objeto más que como imagen ⁶, el espacio barroco responde siendo el *espacio del artificio*. Éste último se articularía, para Sarduy, mediante técnicas o mecanismos de artificialización del objeto propiamente tal.

Frente a un objeto que no se puede volver-a-presentar, se pone en operación la necesidad del artificio. Producto de esto, el primer mecanismo que se puede identificar es una pérdida del significante en la **sustitución** de éste por otro totalmente alejado y que es comprensible únicamente desde su contexto de enunciación. Por otra parte, frente a “lo innombrable”, se produce una **proliferación** del adjetivo, predicación excesiva o encadenamiento de significantes que progresa metonímicamente y que culmina con un *cercamiento* del significado. Por último, se podría producir una **condensación**, fusión o superposición de dos elementos que se condensan en uno solo. De acuerdo a los mecanismos mencionados, la enunciación serviría como soporte para un discurso finalmente vacío y que funciona, como tal, en la realización puramente lúdica que experimenta al momento mismo de enunciarse. El acto de enunciación es inútil *per se*. Como resultado, el discurso se niega para afirmar que se trata más bien de una potencia, de un juego, o de una trasgresión de lo útil ⁷.

De esta forma, se podría afirmar que el barroco *muestra todo sin mostrar nada*. Imagen vaciada, simulacro de transparencia.

En el presente trabajo se busca evidenciar de qué manera, al igual como ocurre en el

⁴ “Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras.” DELEUZE, Gilles Op. Cit. Pág. 11

⁵ “El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad – servir de vehículo a una información-, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y en la pérdida del objeto (...). El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad (la obra barroca visible) y su imagen fantasmagórica (la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el *horror vacui*) preside el espacio barroco. El suplemento (...) interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable (...).” SARDUY, Severo. *Obra Completa. Tomo II*. Madrid, ALLCA XX, 1999 Pp. 1401-1402.

⁶ “El procedimiento más elemental del arte consiste en sustituir un objeto por su imagen. Imagen y no concepto. El concepto es el *objeto captado*, el objeto inteligible. Ya por la acción misma, mantenemos con el objeto real una relación viva, lo captamos, lo concebimos. La imagen neutraliza esta relación real, esta concepción original del acto.” LÉVINAS, Emmanuel. *La Realidad y su Sombra*. Madrid, Minima Trotta, 2001. Pág. 47

⁷ “La constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento, esta repetición obsesiva de una cosa inútil (puesto que no tiene acceso a la entidad ideal de la obra) es lo que determina al barroco en tanto que *juego*, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo (...). Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo, en tanto que actitud que es puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una trasgresión de lo útil (...).” SARDUY, Severo. *Obra Completa. Tomo II*. Madrid, ALLCA XX, 1999 Pág. 1402.

Barroco, se legaliza el discurso del poder militar en Chile a través de una “imagen vaciada”. Para ello se analizará un corpus seleccionado de fotografías pertenecientes al libro titulado *Apertura Y Transparencia. “Urbanismo, Arquitectura Paisajismo Militar”*, publicado en Marzo del 2006, que se enmarca dentro de las políticas de apertura e integración que el Ejército de Chile ha debido llevar a cabo en los últimos años. Será necesario dar cuenta en primer lugar del contexto de producción de dicho texto, dentro del cual se incluirá un análisis de los paratextos que se encuentran en el libro (presentación I, II, Prólogo e Epílogo).

El corpus fotográfico será analizado en una primera instancia desde los estudios realizados por Roland Barthes y que están contenidos en el texto *La Cámara Lúcida*⁸. Con el apoyo de las teorías desarrolladas por él, no se intentará dar cuenta de las técnicas fotográficas utilizadas, sino de la percepción que pueden generarse desde su “Referente”; dar cuenta de cómo la percepción del espacio militar es prevista, y por ende manejada, al realizarse una selección de fotografías que es posible leer desde un doble discurso: se dice que el objetivo es uno – Apertura y Transparencia – , guiado por “(...) *el único deseo de hacer al Ejército de Chile más cálido, cercano, amigable y acorde a un país de singular belleza (...)*”⁹, cuando en realidad se estaría ante un imaginario que se cierra sobre sí mismo provocando una negación de la alteridad (incapacidad de apertura) mediante una veladura del espacio (impugnación de transparencia). Desde este punto se buscará demostrar que se está en presencia de una imagen vaciada. Para ello se utilizará como criterio de identificación lo que Barthes llama “fotografía *unaria*”, definida en palabras del autor de la siguiente manera: “*La Fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la «realidad» sin desdoblarla, sin hacerla vacilar (el énfasis es una fuerza de cohesión): ningún dual, ningún indirecto, ninguna disturbancia. La Fotografía unaria tiene todo lo que se requiere para ser trivial (...)*”.¹⁰

Por otra parte, se utilizará para examinar dicho corpus el texto de Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*¹¹. A través del cual se buscará dar cuenta de la dimensión “ética de la fotografía”, ya que – en palabras de la autora – “(...) *su efecto principal es convertir el mundo en un gran almacén o museo – sin paredes donde cualquier tema es rebajado a artículo de consumo, promovido a objeto de apreciación estética.*”¹²

Luego se analizará cómo esta “imagen vaciada” es comprensible mediante la barroca veladura de la imagen, ya que revelar un espacio mediante la publicación fotográfica de fragmentos produce una veladura que no permite a dicho espacio ser percibido enteramente. Para ello se recurrirá a los estudios sobre el Barroco de Heinrich Wölfflin

⁸ BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida* Buenos Aires. Paidós. 2005

⁹ CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. “Presentación I” En: *Apertura Y Transparencia. “Urbanismo, Arquitectura Paisajismo Militar”*. Santiago, Instituto Geográfico Militar. 2006. Pág. 14

¹⁰ Op. Cit. BARTHES, Roland. Pág. 77

¹¹ SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires, Alfaguara, 2006

¹² Op. Cit. SONTAG, Susan. Pág. 158

reunidos en el texto titulado *Conceptos fundamentales de la historia del arte*¹³.

Posteriormente se intentará demostrar, mediante la manipulación de la imagen, que se produce un simulacro de transparencia que niega toda posible alteridad. Para ello se recurrirá a las consideraciones de Severo Sarduy en torno a la categoría de simulacro, las cuales se relacionan con los conceptos expuestos al inicio de este trabajo en torno al espacio barroco.

Para finalizar, lo anterior se pondrá en diálogo con los textos de José Donoso, *Casa de Campo*¹⁴ y con *El Obsceno Pájaro de la Noche*¹⁵. Esta puesta en diálogo permitirá dar cuenta de cómo se produce el mismo fenómeno en otras formas de discurso de poder. De esta forma, el corpus de cita se imbricará con el marco teórico funcionando como parte de él al dar cuenta de otras posibilidades de realización de la hipótesis.

“Al hacer el diagnóstico de los espacios se detectó que en algunos casos se había desconfigurado el patrón inicial y que, sin planificación ni estándares prefijados, el desarrollo había quedado al arbitrio de quienes estaban al mando de las diversas reparticiones de la Institución y se hacía urgente la definición de los grandes lineamientos y protocolos de construcción y desarrollo, claves para evitar el caos y el voluntarismo contractivo. Se diseñó, entonces, el Plano Regulador, instrumento mediante el que se planifica la organización física y el progreso de los cuarteles militares. La regulación, normas y estándares definidos por el CINFRE¹⁶ han jugado un papel clave en este proceso. Además, se incorporó a estudiantes de arquitectura de la Universidad Austral que ingresaron a los cuarteles influyendo en sus planes reguladores. Jóvenes chilenos que aportaron su conocimiento, recibiendo, a su vez, una experiencia inédita: vivir por meses con quienes habitarían sus “trabajos”. (...) el Plano Regulador, se materializa, físicamente, en un documento a escala, donde se representa gráficamente lo planificado. En el compendio fotográfico sistematizado, se describen las condiciones técnicas del diseño. Sin él, la armonía y funcionalidad de los proyectos queda sometidos a la voluntad de algunos y al azar.”¹⁷

¹³ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid. Espasa-Calpe. 1952.

¹⁴ DONOSO, José. *Casa de Campo*. Santiago, Alfaguara, 2003

¹⁵ _____ *El Obsceno Pájaro de la Noche*. Barcelona, Seix Barral, 1971.

¹⁶ *Comando de Infraestructura del Ejército, creado el 27 de Enero del 2003.*

¹⁷ CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. “Urbanismo Arquitectura y Paisajismo Militar.”En: *Op. Cit.Pp. 26-27*

II.- Catálogo de la Realidad: Fijeza mediante la fotografía

Nota de título ¹⁸ .

“La escritura es el arte de recrear la realidad.” ¹⁹

La fotografía en si nunca ha estado exenta de controversia. Desde la aparición de las primeras fotografías hasta hoy, se la ha considerado como una de las formas de representación más fehaciente. Pareciese ser que la realidad se encontraba oculta hasta que el lente la capturó, la puso en evidencia, la reveló manifestando detalles imperceptibles, tendiéndole una trampa a la fugacidad de los movimientos, a lo macroscópico y a lo microscópico. Poseería ante todo un carácter exhibitivo ²⁰ , ya que entre el mundo y el camarógrafo sólo mediaría la cámara ²¹ . Producto de lo anterior, el

¹⁸ “La foto fija. Pero doy aquí al verbo fijar el sentido que tiene en el argot de la droga (fijarse: pincharse), es decir, a la vez inmoviliza y alucina. No hay arte que pertenezca más a lo imaginario, a la simulación, ni que sea más *high* que el de la foto. Arte en el que, sin embargo, todo ha existido, realmente, todo ha sido” SARDUY, Severo. *Obra Completa. Tomo II*. Madrid, ALLCA XX, 1999 Pág. 1296

¹⁹ SARDUY, Severo. *Cobra. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1972. Pág. 17*

²⁰ *Exhibe* al mundo, no a sí misma. Barthes señala que “(...) una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos.” Op. Cit. BARTHES, Roland. Pág. 32

acto fotográfico se encuentra investido de una condición democrática pues *todo es digno* de ser fotografiado²² y, por ende, exhibido.

La realidad se torna coleccionable e intercambiable mediante signos visibles de algo que fue o sucedió: la fotografía no sólo congela algo, sino que funciona como aval tanto de un conocimiento como de la realidad misma. Inseparable de su referente, ella se alza como evidencia de que *algo ha sido*, legitimándolo a partir de la autenticación del objeto²³ y atrapándolo irremediabilmente para darle muerte: nos muestra algo inmóvil, inmutable, aprehendido fuera del tiempo, sombra o vestigio de algo que ha sido y que seguirá siendo única y exclusivamente en la foto, haciendo que nos enfrentemos a un verdadero proceso de embalsamamiento²⁴. Sustituye al original en tanto la utilización de la fotografía como aval implica otorgarle un valor a la copia: el original *se ha perdido*, el objeto está ausente²⁵.

Un libro de fotografías: catálogo de fragmentos, vivisección o afán taxidermista, desmembramiento y posterior seriación de la realidad que permite no sólo apropiársela, sino ante todo *consumirla*²⁶. De acuerdo a esto, el catálogo fotográfico funcionaría como un admirable mausoleo, ya que agrupa en sí y nos hace asequibles cadáveres de aquello que no podemos conocer de otra forma. Objeto desencarnado de la realidad a través de esta huella que lo mata y que lo torna no-objeto²⁷. Al ser una visión perpetua de un

²¹ “(...) el registro de la cámara justifica. Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen. Sean cuales sean las limitaciones (...) o las pretensiones (...) del propio fotógrafo, una fotografía –toda fotografía- parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos.” Op. Cit. SONTAG, Susan. Pág. 19

²² “Desde sus inicios, la fotografía implicó la captura del mayor número posible de temas. La pintura jamás había tenido una ambición tan imperial. La ulterior industrialización de la tecnología de la cámara sólo cumplió con una promesa inherente a la fotografía desde su mismo origen: democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes.” Op. Cit. SONTAG, Susan. Pág. 21

²³ “Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación.” Op. Cit. BARTHES, Roland. Pág. 137

²⁴ “(...) si la fotografía se convierte en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, *en tanto que cadáver*: es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de una foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado («esto ha sido»), la foto sugiere que éste está ya muerto.” Op. Cit. BARTHES, Roland. Pág. 124

²⁵ “La Fotografía es una evidencia extrema, cargada, como si caricaturizase no ya la figura de lo que ella representa (es todo lo contrario), sino su propia existencia. La imagen, dice la fenomenología, es la nada del objeto. Ahora bien, en la Fotografía, lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto; es también a través del mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo.” Op. Cit. BARTHES, Roland. Pp. 171-172

²⁶ Para la comprensión de la idea planteada, remitirse la cita 11.

original perdido, la fotografía por sí misma no es analizable como discurso. En cambio, el libro de fotografías responde a un intento por otorgarle una significación a la imagen fotográfica que pasa tanto por el móvil que las reúne como por el título, las notas a pie de página. Se impone un marco contextual ha tomar en consideración, un recorrido, un sentido, una orientación. El libro de fotografías busca neutralizar *una* realidad y exponerla a la vista convenciéndonos de su certidumbre. Así, consumimos “espectacular y ritualmente”²⁸ aquello que *puede y debe ser* fotografiado. El libro de fotografías, entonces, forma parte de un *enjuiciamiento*: dictaminar no sólo qué se fotografía y qué no, sino también qué de lo fotografiado se conserva, se muestra, se expone. Multiplicidad de objetos abordados y una sola imagen que se busca conjugar. Resultado: hay una realidad intervenida, editada. Si se me permite, travestida. Que se corra un velo sobre todo lo demás, sobre lo que queda fuera, sobre lo que no se quiere mostrar.

La serie de fotografías que se reúnen bajo el rótulo *Apertura y Transparencia. “Urbanismo, Arquitectura y Paisajismo Militar.”* evidencian un carácter representacional del catálogo fotográfico²⁹, al proponerse la puesta en escena de una serie de espacios a los que de otra forma no se tendría acceso. Además, dicho carácter responde a un objetivo específico que se plantea desde el comienzo: abrir, mostrar, dar a conocer. El uso de la cámara violenta la realidad, la abre ante nuestra ávida mirada permitiéndonos simular una participación en ella a partir de la contemplación. Se lleva a cabo un inventario específico de la realidad que *nos selecciona* un conocimiento muy particular a partir del encuadre y el fragmento. Producto de lo anterior, existe un claro manejo del horizonte de expectativas. Al entregarnos una performance del espacio: espacio-maniquí, espacio-maqueta. Este fenómeno se intensifica si consideramos que la perspectiva utilizada en una basta parte del corpus nos entrega una mirada más bien oblicua de los espacios: no hay un acercamiento frontal al objeto, por lo tanto no hay un *conocimiento directo* de él. Esta mirada oblicua se encuentra resguardada por un elemento violento que busca otorgar una ilusión de lo majestuoso, de lo imponente, del poder³⁰. En otros casos, objetos se interponen entre el lente y el espacio abierto: colocándole obstáculos al ojo, no *se ingresa* en (o, en algunos casos, no *se sale de*) dicho espacio:

²⁷ “El objeto representado, por el simple hecho de hacerse imagen, se convierte en no-objeto; (...) La desencarnación de la realidad a través de la imagen no equivale a una simple disminución de grado. Resulta de una dimensión ontológica que no se extiende entre nosotros y una realidad que captar, sino allí donde el comercio con la realidad es un ritmo.” Op. Cit. LÉVINAS, Emmanuel. Pág. 51

²⁸ “Lo que buscamos en la acumulación religiosa de los testimonios, de los documentos, de las imágenes, de todos los “signos visibles de lo que fue” [...] es nuestra diferencia, y en el espectáculo de esta diferencia el destello súbito de una inhallable identidad. Ya no una génesis sino el desciframiento de lo que somos a la luz de lo que ya no somos.” AUGÉ, Marc. *Los no lugares. “Espacios del anonimato”*. Gedisa, Barcelona, 1993.

²⁹ Carácter representacional y no meramente representativo, ya que el primero supone la satisfacción de determinados deseos, o la representación de un estado de cosas, que en este caso es el deseo de exhibir un cierto tipo de imagen trabajada ideológicamente mediante el acceso al conocimiento de un determinado tipo de espacio.

³⁰ Anexo, imagen 1, imagen 1.1, imagen 1.2

Acceso restringido: Caso curioso, la portada de este libro esta rubricada bajo el título *Apertura y Transparencia*, siendo que la fotografía que sirve de soporte a dicha portada es una ventana cerrada. El acceso a los recintos militares continúa jugando a “burlar” la reja³¹. Foco sobre foco: Hay dos momentos en el libro donde, desde el interior, se entrega una mirada seccionada del afuera. El marco de la ventana no solo vuelve a encuadrar el espacio, sino que lo fragmenta frente a la cámara³². El corte: El libro contiene dos fotografías muy particulares. La primera tiene en el centro un busto a contraluz y de espalda (por lo tanto, desconocido) que provoca un corte en la fachada que está tras (delante) de él. La segunda tiene en el centro un pilar blanco que corta lo que probablemente es la continuación “espacial” de la fotografía que se nos muestra primero en la página 237 del libro³³. Una lectura atrevida de este segundo caso: se nos muestra el altar compuesto por la totalidad de la heráldica de Fuerzas Armadas más el busto de Bernardo O’Higgins, pero no se nos muestra el acceso a ese espacio, el lugar de la adoración propiamente tal.

Cambio en el modo de conocimiento producto de una mediación: el catálogo no sólo es portador de una causalidad en su sentido argumentativo sino que porta una hiperconciencia del poder de la imagen. Esta última, a diferencia de lo que sucede con el discurso escrito, sería irrevocable. La tarea de la fotografía es dar certezas: lo que se muestra en la fotografía *ha sido*. ¿Cómo poner en duda algo que *esta siendo mostrado*, sobretodo si no se le conoce? No se está allí, nunca se ha estado allí, en ese lugar, pero el ojo puede recorrer y *adquirir un conocimiento* de dicho espacio, antes *velado* y ahora, de cierta manera, expuesto³⁴. Aún así (y dadas las características de la fotografía), se podría decir que el ojo, más que mirar, *fisgonea*: no somos observadores directos, observamos sobre un encuadre o una delimitación previa. Se ha levantado la prohibición de registrar los recintos militares al crearse este catálogo, pero, ¿realmente se muestran dichos recintos? ¿Qué se muestra realmente?

Asepsia: Espacios libres de toda contaminación, esterilizados, relucientes. ¿Qué sobrevive en ellos? Además, ¿dónde se ubican, de qué recinto son parte?³⁵
Intermedios: El lugar de paso se configura, según Marc Augé, como no-lugar³⁶. Espacios de tránsito, inhabitables pues su función es ser un nexo. Se podría señalar que dentro de un recinto tan normado y funcionarizado como lo es uno

³¹ Anexo, imagen 2, imagen 2.1, imagen 2.2

³² Anexo, imagen 3, imagen 3.1

³³ Anexo, imagen 4, imagen 4.1

³⁴ “(...) mediante máquinas productoras de imágenes y máquinas duplicadoras de imágenes podemos adquirir algo como información (más que como experiencia). De hecho, la importancia de las imágenes fotográficas como medio de integrar cada vez más acontecimientos a nuestra experiencia es, en definitiva, sólo un derivado de su eficacia para suministrarnos conocimientos disociados de la experiencia e independientes de ella (...) Las fotografías no se limitan a redefinir la materia de la experiencia ordinaria (...) y añadir ingentes cantidades de material que nunca vemos en absoluto. Se redefine la realidad misma: como artículo de exposición, como dato para el estudio, como objetivo de vigilancia.” Op. Cit.SONTAG, Susan. Pp. 219-220.

³⁵ Anexo, imagen 5, imagen 5.1, imagen 5.2, imagen 5.3

militar, el no-lugar correspondería a espacios intermedios: escaleras, pasillos que dan esa idea de infinitud y de penetración, puertas abiertas como umbrales hacia regiones desconocidas³⁷ .

A partir de la fotografía como documento³⁸ , se busca *fijar* una realidad mediante múltiples impresiones metafóricas, de acuerdo a lo cual los recintos militares (o la idea que se tiene de ellos) serían *como* los que se encuentran registrados fotográficamente en el catálogo³⁹ . El resultado obtenido no es más que un conjunto de hermosas postales propagandísticas de espacios vacíos, ya que no se les muestra en su cotidianeidad. Por otra parte, y mediante una puesta en escena que es más bien excesiva (se salta de un recinto militar a otro sin mencionarse en cada uno de los saltos a qué referente pertenece cada fotografía), se provoca una *no visibilidad* de los objetos: homogenización de los espacios dentro del catálogo, serialización sin límites, acceso a huellas que no se pueden rastrear pues se tornan borrosas, el doble termina exterminando o devorando al original⁴⁰ . Habría, entonces, una clara estrategia militar tras el enjuiciamiento fotográfico pues se produce un ocultamiento del trayecto. Se podría decir que el enfrentamiento con este catálogo fotográfico en particular funciona, en la mayoría de los casos, como un secuestro: nos han vendado los ojos en el camino, somos transportados a un espacio específico, nos sacan la venda y nos *encontramos en el recinto* de golpe.

Para finalizar, cabe recordar lo anteriormente señalado: la fotografía mata irremediabilmente y, desde ese punto de vista, el libro no es más que un catálogo de cadáveres. O mausoleo. Es importante señalar que los recintos militares allí expuestos están sujetos a los cambios sugeridos en los planes maestros realizados por los alumnos de quinto año de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Austral. De cierta forma, estamos frente a una muerte “asimbólica”⁴¹ de dichos espacios, muerte dual, acta de defunción: esto que se está mostrando fuera de todo tiempo “probable o realmente” no exista más que dentro del marco de la fotografía, en su ataúd, en su mausoleo.

³⁶ “(...) por “no lugar” designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios.” AUGÉ, Marc. *Los «no lugares» espacios del anonimato*” Barcelona, Gedisa, 1993. Pág. 98.

³⁷ *Anexo, imagen 6, imagen 6.1, imagen 6.2, imagen 6.3, imagen 6.4, imagen 6.5, imagen 6.6*

³⁸ Entendemos documento como “3. fig. Escritos en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para comprobar algo.” Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la Lengua Española Tomo I*. Madrid, Espasa-Calpe, 1984. Pág. 512.

³⁹ Remítase a la cita 20. En esta ocasión lo que interesa es la idea de **semejanza** entre lo que existió y la imagen que presenta la fotografía.

⁴⁰ “La metáfora como conjuro. Si la formulación ritual del *como* es exacta, si el *igual* a funciona, el segundo término devora al objeto, se apodera de su cuerpo. Exactitud formal, repito, y no de contenido (...) reconstituye una imagen tan precisa que el objeto o el acto se convierten en imágenes desdibujadas, borrosas, de la construcción, del doble- ahora original- trazado por él..” Op. Cit. SARDUY, Severo. Pág. 1163.

⁴¹ “Es la manera como nuestro tiempo asume la Muerte: con la excusa denegadora de lo locamente vivo, de lo cual el Fotógrafo constituye de algún modo el profesional. Porque la Fotografía debe tener, históricamente, alguna relación con la «crisis de la muerte» que comienza en la segunda mitad del siglo XIX (...) es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida (...) la Fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica (...)” Op. Cit. BARTHES, Roland. Pág. 142

III.- Velos: los obstáculos del mirar ⁴² .

“La escritura es el arte de la digresión.” ⁴³

Se ha dicho anteriormente que el “horror al vacío” conduce inevitablemente a la saturación del “espacio en blanco”. La realidad es asediada para ser revelada, pero sólo se entrega una imagen vaciada. ¿Por qué esa saturación del espacio en blanco, producto de un horror al vacío, *vuelve a velar la realidad*?

Para articular alguna respuesta, es necesario primeramente rastrear las pretendidas definiciones de la expresión *barroco*.

Heinrich Wölfflin señala que “El barroco no teme ni las proporciones impuras ni la disonancia en la armonía de las formas. Se entiende que una disonancia general es imposible, cuando se quiere obtener una impresión estética. Pero las proporciones que entroncan a las formas unas con otras escasean y no saltan a la vista(...) lo que es

42

“Se ve perfectamente lo que se quiere representar, pero las formas no son asibles: aparecen y desaparecen, son

eclipsadas por los visos de la tela, siendo para el conjunto decisivo el ritmo de las ondas luminosas que incluso el fondo

inundan (...)” Op. Cit. WÖLFFLIN, Heinrich. Pág. 67. La negrita es mía.)

⁴³ SARDUY, Severo. *Cobra*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1972. Pág. 16

significativo no es el hecho de que sea más difícil percibir las relaciones armoniosas, sino que se busque intencionalmente la disonancia.”⁴⁴

Para Wölfflin, el trabajo de la imagen barroca se caracterizaría por formas que no son asibles producto de una pérdida del perfil como línea precisa y límite entre los cuerpos. Se intenta manejar una *comprensión total de la totalidad*⁴⁵, una armonía que se busca mediante una vaga apariencia y no mediante objetos corpóreos. De cierta manera, el barroco no busca hacerse cargo del cuerpo sino de lo que expresa: “(...) *no los labios, sino el lenguaje; no los ojos, sino la mirada. El cuerpo respira.*”⁴⁶ Busca poner de manifiesto el movimiento, el devenir de un suceso; revelar y, mediante este acto, descolocar. Se juega con las formas, no se entrega todo en un primer plano o en una primera mirada pues no sólo se busca asediar a la realidad, sino también al espectador. *Mire usted una segunda vez, quizás oblicuamente, voltéese al ir saliendo y nada será como la primera vez*⁴⁷. De esta forma, el barroco pone el acento en la apariencia óptica: el tratamiento que se da a la realidad pasa por cómo esta se ve y no cómo es *realmente*. Por ello se produce un desajuste entre la realidad y su imagen: el barroco renuncia a lo aprehensible⁴⁸. Hay algo oculto en la masa, en la perspectiva, en el fondo. Pero, ¿dónde se encuentran las raíces de este juego?

La importancia del “espejo” en el barroco puede ser comprendida remitiéndose, por ejemplo, a *Las Meninas* de Velásquez.

⁴⁴ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1986. Pp. 73-74.

⁴⁵ “(...) mediante la contracción de partes en torno a un motivo, o mediante la subordinación de los elementos bajo la hegemonía ilimitada de uno.” WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid. Espasa-Calpe. 1952. Pág. 20.

⁴⁶ Op. Cit. WÖLFFLIN, Heinrich. Pág. 305.

⁴⁷ “El «desorden pintoresco» requiere que la representación de los distintos objetos en sí mismos no sea totalmente clara, sino que quede en parte velada. El motivo del cubrimiento es uno de los más importantes de este estilo. Es consciente el hecho de que todo aquello que se deja aprehender completamente en una primera mirada, resulta monótono en un cuadro; por ello, algunas partes del cuadro permanecen veladas (...)” Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1986. Pág. 34.

⁴⁸ “(...) avance desde una comprensión táctil de las cosas que hay en el espacio, a una intuición, la cual aprendió a confiarse en la mera impresión de los ojos; o dicho con otras palabras: la renuncia a lo aprehensible, a favor de la simple apariencia óptica.” WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid. Espasa-Calpe. 1952. Pág. 306.

III.- Velos: los obstáculos del mirar “Se ve perfectamente lo que se quiere representar, pero las formas no son asibles: aparecen y desaparecen, son eclipsadas por los visos de la tela, siendo



El cuadro en sí pareciera organizarse como un reflejo, pero, ¿de qué? ¿Es el exterior invisible del cuadro el que *se refleja*? ¿Los reyes? ¿O el cuadro mismo es un reflejo, como si el espejo estuviese fuera y mediante él *se retratará* la escena? Más problemático aún si preguntamos qué es lo que realmente está pintando el Velásquez *del* cuadro. ¿Cuál es la función de la mirada en el cuadro? Cambio del *qué* se mira al *cómo* se mira; de la imagen *táctil* a la imagen *visual*⁴⁹. En el espejo una cosa se ve *como* retratada⁵⁰. Y es precisamente ese *como* el que puede dar pie al espejo propiamente barroco: aquel que no logra reflejar o centrar en su totalidad el *exterior*. La forma en que se estructura⁵¹ el barroco es descentrada, móvil. Pareciera ser que la relación entre el reflejo y lo reflejado, entre la realidad y su imagen, está sometida a una tensión particular como resultado del cambio propio del Barroco y su idea de cómo se ven las cosas, cómo se representan⁵². ¿Qué imagen debería devolver el espejo si la vista humana no ve las cosas con la nitidez de la línea?⁵³ Pero, volviendo a Velásquez, ¿dónde está realmente

⁴⁹ El llamado “estilo pictórico”, que Wölfflin plantea como propio del Barroco “No reconoce ya los contornos continuados, y las superficies palpables parecen destruidas (...) La representación pictórica (...) nace del ojo y se dirige al ojo exclusivamente (...)” Op. Cit. WÖLFFLIN, Heinrich.. Pp. 30-31

⁵⁰ En el espejo no sólo una cosa se ve en otra, mediante lo que se entiende como reflejo, sino que hay cierto grado de representación, de un volver a presentar, un mostrar una imagen que *sustituye la realidad*.

el espejo y qué función cumple realmente? ¿Quién es el sujeto ⁵⁴ pintado – reflejado - representado? Sean cuales fueran las respuestas que se pueden aventurar en torno a las preguntas planteadas, lo importante en todo esto es destacar un aspecto muy interesante del Barroco: la mirada organiza. Se reproduce el aspecto óptico de la cosa en un *estilo del parecer ser*, de cómo el ojo ve las cosas más que cómo ellas son. Y esto aún cuando no sepamos realmente cuál es la imagen que proyecta el espejo, cuál es la imagen que proyecta el pintor (el Velásquez del cuadro) Ahora bien, el Velásquez del cuadro aparece con la Cruz de Malta. Dato curioso, pues se está utilizando la imagen para re-definirse, para ser partícipe de las clases hegemónicas. En este punto me gustaría hacer referencia a Hatzfeld, quien realiza un estudio sobre las diferentes maneras de interpretación de lo Barroco y cómo este es asociado, por diferentes razones, a diferentes “cunas”. Al hablar del barroco español, señala que “(...) *la contribución española al Barroco consiste en esa pintura “a distancia” en la que el orgulloso desden innato en el carácter español pretende ver tan sólo lo esencial del objeto en que pone la vista, mientras que lo accidental se percibe sin contornos, desdeñosamente, “con el rabillo del ojo”.*” ⁵⁵ Ahora bien, me atrevo a señalar que esa mirada por el rabillo del ojo, ese desdén que en Velásquez encontraría su máxima expresión al buscar igualarse dentro de un espacio del artificio con los reyes y el poder hegemónico, puede ser rastreada en las cartas de relación. Detrás de la cuestión de la representación, se pone en evidencia la posesión por parte de los españoles de una conciencia del otro como marginal e indeseable, frente al cual se plasma su propio sentido de superioridad. Se hace necesario un discurso que valide al individuo diferente al otro.

Vamos a dar un salto. Werner Weisbach planteó que el barroco europeo era un arte

⁵¹ “Ésta no es un simple aparecer arbitrario y gratuito, una sinrazón que no expresa más que su demasia, sino al contrario, un reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento –ser a la vez totalizante y minucioso-, pero no lo logra (...) el barroco europeo y el primer barroco latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado, pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede (...)” SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. Primera Edición, 1987. pág 211.

⁵² “Una silueta pintoresca no coincide con la forma del objeto.” Op. Cit. WÖLFFLIN, Heinrich. pág. 35.

⁵³ Wölfflin, hablando precisamente de Velásquez, señala que “Se ve perfectamente lo que **se quiere representar**, pero las formas no son asibles: aparecen y desaparecen, son eclipsadas por los visos de la tela, siendo para el conjunto decisivo el ritmo de las ondas luminosas que incluso el fondo inundan (...)” Op. cit, pág. 67. La negrita es mía.

⁵⁴ Para Severo Sarduy en Velásquez habría una elipsis del sujeto que, en este cuadro, es doble producto precisamente del problema de los espejos. “Pero a partir de esa elipsis (...) la designa como modelo del cifraje barroco de codificación: el sujeto (tema) aquí elidido es también el sujeto, el fundamento de la representación, ese “ a quien la representación se parece, ese a cuyos ojos la representación no es más que parecido”: centro organizador del logos en su metáfora solar: el rey, alrededor de quien todos giran y que todos ven; su correlato metafísico: el maestro que representa, **la mirada que organiza**, el que ve.” Op. Cit. SARDUY, Severo. pág 194. La negrita es mía.

⁵⁵ HATZFELD, H. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Gredos, 1964. Pág. 19.

III.- Velos: los obstáculos del mirar “Se ve perfectamente lo que se quiere representar, pero las formas no son asibles: aparecen y desaparecen, son eclipsadas por los visos de la tela, siendo

de la Contrarreforma. La Iglesia, mediante una revitalización de la imagen y de la iconografía, busca sostener sus dogmas y sustentar su tambaleante poder. Para Weisbach, no se trata solamente de que el Arte esté influenciado y regularizado por la Iglesia, sino que la dinámica de representación comienza a formalizar el dogma, influyendo en las creencias. Comienza a mostrarse el padecimiento de los cuerpos estigmatizados, haciéndose tanto del dolor como del placer medios para *experimentar* lo espiritual en la carne. No es que el hombre ascienda o deba ascender, es la divinidad la que se encarna y posee el cuerpo del hombre de fe. La expresión en el rostro del santo o del mártir es comparable con el orgasmo. La imagen es utilizada para validar, recurriendo a medios profanos⁵⁶, un discurso frente o por sobre otro que sería, necesariamente, iconoclasta. Y no es una imagen cualquiera, es la imagen del cuerpo. La mirada, entonces, es testigo de un instante de transformación que hace al individuo conciente, quizá, de su propia fragilidad en un intento por llevar el objeto-cuerpo torturado a la región de lo inaprensible.

Lezama Lima planteó que el barroco americano es un arte de la Contraconquista.

En torno al pensamiento de Lezama, cabe destacar que todo lo que el hombre conoce parte como una imagen. Esta imagen formaría parte de la naturaleza sobre la cual el hombre *escribe* y sería - en palabras del autor - una “(...) forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso (...) que es su visión histórica.”⁵⁷. ¿Cómo se entiende esto? Esta naturaleza, al ser re-escrita, re-construida o inventada-de-nuevo, pasaría a ser dominio del hombre o, en otras palabras, *Paisaje*.

En relación, entonces, con el contexto americano, se podría identificar un primer momento donde el paisaje se relacionaba con la *monstruosidad*. La cultura generada a partir de dicho paisaje se plasma en el Popol Vuh, donde se pone un especial énfasis en los Señores del Xibalbá y su relación con la creación del hombre. Es importante destacar el modo en que se narra la creación del hombre como resultado de una serie de pruebas y errores, quedando finalmente un hombre hecho de maíz. De esto se puede deducir que,

⁵⁶ Walter Benjamín dice al respecto que “(...) aún cuando la secularización promovida por la Contrarreforma se impuso (...) las inquietudes religiosas nunca perdieron su importancia, exigiéndoles o imponiéndoles una solución profana en su lugar. Estas generaciones tuvieron que vivir dolorosamente sus conflictos bajo el yugo de tal imposición y bajo el aguijón de tal exigencia. De todos los períodos más profundamente desgarrados y escindidos de la historia europea, el Barroco es el único que coincidió con un período de dominio imperturbable del Cristianismo. La vía medieval de la rebeldía, la herejía, le estaba vedada; en parte porque el Cristianismo afirmaba con fuerza su autoridad, pero, sobre todo, debido a que el fervor de una nueva voluntad secular no tenía ni la más remota oportunidad de expresarse en los matices heterodoxos de la doctrina o el modo de vida. Como ni la rebelión ni la sumisión resultaban religiosamente practicables, todas las fuerzas de la época se concentraron en una revolución total del sentido de la vida, al tiempo que se guardaban ortodoxamente las formas de la Iglesia (...) Los pintores del Renacimiento saben mantener alto el cielo; en los cuadros barrocos la nube se mueve oscura o radiante en dirección a la tierra. Frente al Barroco, el Renacimiento aparece, no como una época de paganismo irreligioso, sino como un período de libertad laica en la vida de la fe (...)” BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.

⁵⁷ LEZAMA LIMA, José. “*La Expresión Americana*” Santiago, Editorial Universitaria, 1969. Pág. 9

si planteamos un escalafón de elementos importantes dentro de dicha cultura a partir del paisaje que plantea, lo más importante son los alimentos: el hombre de maíz triunfa por sobre el de madera (creación de artefactos o, inclusive, vivienda), y por sobre el de barro. Por otra parte, existe una estrecha relación entre los Señores del Xibalbá y cada uno de los acontecimientos previos a la aparición de los héroes civilizadores (Hunahpú e Ixbalanqué). De cierta forma, las leyes que rigen dicho mundo son las leyes subterráneas, las leyes del mal. El hombre morirá si no se alimenta del plato obligado; si no desea ser destruido, debe decir los nombres de los dioses y entonar sus alabanzas ya que para ello fue creado.

Luego de este “paisaje de la monstruosidad”, Lezama nos recuerda la perplejidad del descubridor frente a la *naturaleza* que tiene frente a él y que los obliga, en una primera instancia, a devolver la embajada. En ese momento nace en nuestro territorio la *copia*, ya que se realizaban embajadas plásticas donde se dibujaba cada cosa y cada hombre que traía consigo Cortés.

Pero la perplejidad española duró poco. La lejanía de la Autoridad hace que ese hombre descubridor intervenga violentamente en esa naturaleza buscando aunarla con aquello que conoce – el Viejo Mundo – y no sólo eso: busca adueñarse de ella, exprimirla para obtener de ella aquello que le interesa corriendo incluso el riesgo de hacerla desaparecer. En resumidas cuentas, genera su propio paisaje que es inevitablemente monstruoso. Se plantea el problema de la representación, de lo indecible. Para entender esto basta recordar, por ejemplo, el texto de Oviedo “*Sumario de la Natural Historia de las Indias*” donde la escritura da a luz monstruos mediante la descripción de animales y plantas propios de las tierras americanas.

El segundo momento se corresponde con el post tumulto de la Conquista y la Parcelación del Paisaje del Colonizador. Aquí hace su aparición lo que Lezama llama *Nuestro Señor Barroco*, el primer americano. El arte, el paisaje que se plasma, es calificado por Lezama como “de la Contraconquista”, caracterizado por poseer una tensión o impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo; posee un plutonismo o fuego originario que rompe los fragmentos y los reunifica mediante una metamorfosis o un giro, un cambio, producto de la introducción de una temeridad, de un asombro. Finalmente señala que dicho arte de la contraconquista se corresponde con un estilo plenario, que representa las adquisiciones de lenguaje tanto de los indígenas americanos como de los negros esclavos, muebles, formas de vida, misticismos, etc. Es en este punto que comienza a exigirse la admisión de elementos no sólo hispánicos, dándose a luz dos tipos de expresión: el Barroco hispano-incaico y el Barroco hispano-negroide. El “nuevo paisaje” busca llenar, mostrar la gran diversidad y el exceso. Corresponde al tiempo en que escribe Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora.

El tercer momento se corresponde con un excesivo poder político de la Iglesia, a la cual le urge tener en cada pueblo o ciudad un templo. Comienzan las persecuciones político-religiosas y aparece en territorio americano la Inquisición. Pero, ¿por qué ocurre esto? Porque ha comenzado a aflorar la conciencia mestiza: se pone en duda, se desvaloriza, el poder hispánico ya que hay un creciente orgullo americano. De esta forma se busca desarticular el discurso del poder, su censura. Aún es viviente la cultura incaica

III.- Velos: los obstáculos del mirar “Se ve perfectamente lo que se quiere representar, pero las formas no son asibles: aparecen y desaparecen, son eclipsadas por los visos de la tela, siendo

y se la desea hacer reflotar – sus imágenes, su misticismo, etc -. Lo curioso es que, producto de la persecución y el encierro, el calabozo americano es el lugar por excelencia para la reconstrucción de sucesos a partir de la *imagen de la lejanía*. La creación del paisaje lo realiza el perseguido que hace de la persecución un medio para integrarse: usa a su favor el ser acusado de hereje, de traidor y desde allí formula su discurso.

Se lograría, entonces, generar el *Hecho Americano* a partir de lo que Lezama llama *Ausencias Posibles*: la gran tradición americana se forja y se alimenta de la imagen ausente, de la re-construcción a través del vacío abriendo paso a una germinación del paisaje a partir de lo perdido. Nada más que intertexto, horror al vacío que obliga hacerse cargo tanto de las continuidades como de las discontinuidades, dando pie a la obra y al des-obra⁵⁸.

⁵⁸ “El pasado es un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer o imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de una sucesión a una cronología predeterminada.” RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos. “Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis”*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994. Pág. 14.

IV.- Simulacro de Transparencia ⁵⁹ .

“La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden.” ⁶⁰

Dentro de los postulados de Severo Sarduy en torno a la simulación, llama profusamente la atención cómo iguala al *travesti* con el animal que utiliza camuflaje. El camuflaje incorporaría una *fijeza* para *desaparecer*. Simula la simulación, por lo que no se puede establecer una jerarquía entre la copia y el original aún cuando se pueda determinar el

59

“Más que aparentados a la esencia del modelo, y a su reconstrucción puntual, respetuosa, los fenómenos a que nos

interesamos – sobre todo en el caso del travestismo sexual humano- parecen empeñados en la producción de su efecto.

De allí la intensidad de su subversión- captar la superficie, la piel, lo envolvente, sin pasar por lo central y fundador, la

Idea- y la agresividad que suscitan en los reivindicadores de esencialidades la extrañeza de su teatralidad que funciona

como en un vacío, la *fijeza*- atributo de lo letal- de su representación robada (...)”SARDUY, Severo. *Obra Completa. Tomo II.*

Madrid, ALLCA XX, 1999. Pp. 1270-1271

⁶⁰ SARDUY, Severo. *Cobra. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1972. Pág. 20.*

impulso de simulación. El animal, agazapado, espera. Espera alimentarse o espera no ser alimento. Se oculta revelándose. De cierta forma, se niega a sí mismo sólo en apariencia pues su acto es una imitación de la imagen⁶¹. La metamorfosis busca ser vistosa, por lo tanto incluye al espectador: mostrarse desde la saturación al vacío pues no se es más que contorno. Pura apariencia, búsqueda de un efecto. O del defecto.

El cuerpo es una página en blanco sobre la que se escribe. También puede ser visto como la piedra preciosa que, mediante la orfebrería, será transformada en joya. La joya sería, entonces, la artificialización máxima del cuerpo.

Para Severo Sarduy, “(...) los signos (...) emigran continuamente en el relato, se desplazan de un soporte a otro, donde se integran a un diferente sentido y a una nueva constelación (...)”⁶². Pues bien, esto sucede porque el texto en sí debe tener una fuerza de conexión que le permita un acercamiento. Y esto es posible a través de la excrecencia de signos, de una sobredosis⁶³. Debe vincularse con el placer de llevar a cabo una acción, centrarse en el devenir del acontecimiento. Debe ser hipertélico, ir más allá de los fines y, por lo tanto, no plantear un fin último o thelos. Derroche, teatralidad y espectáculo. Sustitución, proliferación y condensación que hagan de la enunciación (del escrito sobre el papel, sobre el cuerpo) un acto meramente lúdico, juego de lo inesperado y lo contradictorio. De esta forma exige la mirada atenta, ver cómo se descompone un orden y cómo se compone un desorden en un transcurrir laberíntico⁶⁴.

Ahora bien, este transcurrir busca la desorientación. La misma disposición laberíntica a la que se ha hecho referencia se sucede en la ciudad barroca: distintos núcleos que reproducen un núcleo central. A partir de esta reproducción, el centro se vacía. En el caso de la literatura, ésta renuncia al carácter denotativo. Desde el hiato se llega a la forma, desde el punto cero a la estructura.

“Pétalos, filamentos (...) el cuerpo se inscribe en una red.”⁶⁵

⁶¹ “La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el *trompe-l’oeil*, no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan.” Op. Cit. SARDUY, Severo. Pág. 1271

⁶² SARDUY, Severo. *Antología*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2000. Pág. 189.

⁶³ “(...) lo que debe buscarse en el texto (...) es su fuerza de *conexión*, es decir, su capacidad de hacer pasar su energía, su intensidad a otros cuerpos e, incluso, a otros textos. De ahí proviene la necesidad de lo excesivo en lo escrito. Hace falta una tensión que desborde las dimensiones físicas de la página, del libro. Es preciso que como los animales que en su mimetismo llegan a la muerte, el texto supere sus límites, que sea *hipertélico*, como dijo Lezama. El texto sólo existe cuando es su propio suplemento.” Op. Cit. SARDUY, Severo. Pág. 234.

⁶⁴ “Los rasgos que esbozan al personaje son a veces tan inesperados y el contexto en que éste se sitúa tan contradictorio con respecto a la tradición o a la *doxa* en que se ha constituido su imagen, que el lector se ve como desafiado, obligado por las leyes del relato a realizar una verdadera *anagnóresis*: un reconocimiento del personaje que le habla (...)” Op. Cit., SARDUY, Severo. Pág. 207,

⁶⁵ SARDUY, Severo. *Cobra*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972. Pág. 163.

IV.- Simulacro de Transparencia “Más que aparentados a la esencia del modelo, y a su reconstrucción puntual, respetuosa, los fenómenos a que nos interesamos – sobre todo en el

La simulación necesita del espectador en tanto presa-depredador producto de un efecto. El *travestismo* funciona mediante esta lógica, al igual que la *anamorfosis* y el *trompe o'eil*.

La *anamorfosis*⁶⁶ exige la duda y, con ella, el cambio de perspectiva. La mirada oblicua, la concha - calavera. Funcionando como una trampa, la pulsión del simulacro se relaciona con una exigencia de astucia en el desciframiento: requiere una trayectoria análoga a la que se lleva a cabo en la alegoría. Esta última, como relato de carácter simbólico, funciona por medio del traslado de significantes en una cadena metonímica que encontrarían su fijeza en la continuidad estable de una imagen por revelar. Al plantearlo de esta manera se está señalando que la anamorfosis funcionaría a partir de una *lógica del diferimiento*, pues el acto reconstructivo (el *volver a construir la imagen*) pasa por hacerse cargo de la diferencia, de *lo otro*.

Por otra parte, el *trompe o'eil*⁶⁷ requiere un estudio tal del modelo que permita, mediante la duplicación del más mínimo detalle, superarlo mediante la copia. Se pretende que el maniquí se adueñe de la escena mediante una suplantación de lo real por signos de lo real. La simulación adquiere, por medio del *trompe o'eil*, la energía máxima de las apariencias.

Para Sarduy, tanto la *copia* como la *anamorfosis* y el *trompe o'eil* estarían contenidos en la simulación:

“(...) un acercamiento a la simulación podía contener los tres momentos que he consignado: copia, anamorfosis y trompe-l’oeil . Al concluir, constato que esos tres momentos corresponden con lo Imaginario- pulsión de simulación en virtud de la cual para ser, hay que hacerse figura y la figura es siempre otra-, lo Simbólico- la anamorfosis no puede concebirse más que en el marco de un código de representación, en particular de la perspectiva, y en el sitio en donde viene a incluirse en ella el sujeto- y lo Real- ya que el trompe-l’oeil , más allá del paso del ojo a la mano, da testimonio de lo que hay de surplus a la presentación de toda presencia.”⁶⁸

A partir de este punto se puede comprender por qué hay un sustrato *fetichista* en la simulación: hay un objeto de culto que *ilusiona* porque *seduce*. *Sedución* que se torna *obscena* ya que la simulación, al ser la imitación de la imagen, pone fin a la escena del

⁶⁶ “(...) sólo cuenta la energía de la conversión y la astucia en el desciframiento del reverso- el otro de la representación-; la *pulsión del simulacro* (...) La anamorfosis y el discurso del analizante como forma de ocultación: algo se oculta al sujeto (...) que no se le revelará más que gracias a un cambio de sitio. El sujeto está implicado en la lectura del espectáculo, en el desciframiento del discurso, precisamente porque eso que de inmediato no logra oír o ver lo concierne directamente en tanto que sujeto.” SARDUY, Severo. *Obra Completa. Tomo II*. Madrid, ALLCA XX, 1999. Pp. 1276-1277

⁶⁷ “Duplicar la realidad en la imagen, llegando a veces hasta lo hipertrófico de la precisión, a la simulación milimétrica, o al despilfarro de los detalles: el ejecutante del *trompe-l’oeil* como un demiurgo secundario, envidioso y maniático, ve limitada a esta perversión su práctica. No así el adicto a esas imposturas: combinando el *trompe-l’oeil* con su modelo, o más bien, confrontando en un mismo plano de la realidad el objeto y su simulacro, como dos versiones de una misma entidad, éste puede crear como un *trompe-l’oeil* al cuadrado (...) en que ninguna de las versiones es detentora de la precedencia o de la substancia, en que no hay jerarquía en lo verosímil, es decir, prioridad ontológica” Op. Cit. SARDUY, Severo. Pág. 1287

⁶⁸ Op. Cit. SARDUY, Severo. Pág. 1291-1292

original. Se trata de la copia de una imagen iconizada, escena culminante del desajuste realidad-imagen.

“(…) esto implicaba la emergencia de una nueva sensibilidad cuyas proyecciones en el Chile de hoy son tan múltiples como auspiciosas, porque implican la eliminación de barreras mentales que nos hacen ver sólo nuestros estereotipos. Nos damos cuenta entonces que la profesión militar es también –y quizás más que ninguna- una vocación romántica, es decir, implica la opción de pertenecerle profundamente a un sueño de país y de convivencia de la que una sociedad utilitaria en extremo a menudo reniega. Entender desde lo más profundo esa opción que año tras año llama a cientos de jóvenes, mujeres y hombres de nuestro país, a elegir el camino militar en medio de un mundo que cada vez privilegia más lo económico, es comprender una vocación de entrega y de pureza que ninguna nación puede cometer el error de minimizar. Recordarnos esto es un logro no menor de este libro.”⁶⁹

⁶⁹ CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. “Prologo” En: Op. Cit. Pág. 18

V.- Espacios del artificio ⁷⁰ .

“No. La escritura es el arte de restituir la Historia.” ⁷¹

Curioso resulta que la legalización del discurso del poder pase necesariamente por la negación de cualquier posible alteridad que ponga en tela de juicio dicho discurso. Esencialmente, dicha legalización a través de un simulacro de transparencia pasaría primeramente por grabar a fuego que la transparencia es el principio básico que mueve la realidad permitiendo (supuestamente) la comunicación, el diálogo. Contradictorio si se toma en cuenta que la principal herramienta que se utiliza en estos casos sería la negación, pero no sólo la negación del “Otro” sino de sí mismo ⁷² . Hay detrás de esto una

70

“De todo el repertorio simbólico de la historia chilena de estos años, la figura de la memoria ha sido la más

fuertemente dramatizada por la tensión irresuelta entre *recuerdo* y *olvido* –entre latencia y muerte, revelación y

ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución (...) La falta de sepultura es la imagen –*sin recubrir*- del

duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese sentido en una versión inacabada,

transicional.” Op. Cit. RICHARD, Nelly. Pág. 13

⁷¹ SARDUY, Severo. *Cobra*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1972. Pág. 18

imposibilidad de disolver la individualidad en la dualidad (el Mismo *frente* al Otro, *en* el otro, *con* el Otro), una hegemonía ilimitada del Uno, del Ego. Por esto es necesario simular la propia destrucción, la apertura y la transparencia. Esto se logra mediante una saturación de referentes, una excrecencia de signos, que busca crear una realidad inequívoca, una verdad irrevocable⁷³. Repito una pregunta formulada en la página doce, ¿cómo poner en duda algo que se está mostrando? Más aún si tomamos en cuenta que todo se ha vuelto hoy en día saturación de los medios a través de la imagen. Imágenes que, multiplicándose como si fuesen un cáncer, atiborran los medios y anestesian al lector-espectador producto de una sobreestimulación que no permite una distancia crítica.

En el caso del texto *Apertura Y Transparencia. “Urbanismo, Arquitectura Paisajismo Militar”*. el lavado de imagen se lleva a cabo mediante la imagen. Como se ha dicho, la imagen –la fotografía, el “esto ha sido”- sería irrefutable, a diferencia de lo que ocurre con la palabra. Cabe recordar en este punto que todo militar debe evitar exponer ideas políticas, enunciar un discurso ideológicamente identificable, pues debe *mantener una neutralidad*. Se corre un velo, entonces, por los sucesos acaecidos desde 1973 hasta ahora. Ante la imposibilidad de hablar, se realiza una escenificación de la realidad mediante lo que se ha denominado a lo largo de este trabajo “imagen vaciada”.

Ahora bien, producto de este simulacro de transparencia, El “Otro” *no tiene derecho a voz* producto de una censura doblemente administrada. Como respuesta frente al ocultamiento, a la veladura, tanto la escritura como la lectura no se tratan ya simplemente de una interpretación errada, sino de una nueva forma de mirar (oblicuamente, desde el costado) y de enunciar lo que dejó de ser real al tratarse de un espacio invertido, poblado de sujetos anónimos (espacio heterotópico según Foucault). Se nos revela que la realidad no es nunca otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado y objetivado, según la reconstrucción del catálogo fotográfico. El catálogo funciona como un recipiente de superficies muertas en el que la escritura se expone en signos que revelan ausencias⁷⁴.

Producto de la saturación del espacio en blanco, se puede argumentar que el lenguaje sólo refiere lenguaje, por lo cual su objeto no es más que él mismo y sólo puede atraer el *pensamiento del afuera*⁷⁵ para ponerse al descubierto. No se trata de abordar únicamente el nivel de representación sino la dimensión de la estructura oculta; lo

⁷² “Todo se metamorfosea en término contrario para sobrevivirse en su forma expurgada. Todos los poderes, todas las instituciones, hablan de sí mismos por negación, para intentar, simulando la muerte, escapar a su agonía real. El poder quiere escenificar su propia muerte para recuperar algún brillo de existencia y legitimidad.” BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós, 2002. Pág. 45

⁷³ “La única arma absoluta del poder consiste en impregnarlo todo de referentes, en salvar lo real (...)” Op. Cit. BAUDRILLARD, Jean. Pág. 51

⁷⁴ “(...) las palabras están deliberadamente ausentes como las cosas mismas, no se trata de [d]escribir un vocabulario (...) nos situamos más acá del discurso”. El discurso es más que un conjunto de signos que remiten a contenidos o a representaciones, son prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan, lo que de [d]escribe son las relaciones de las prácticas discursivas”. FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1978.

V.- Espacios del artificio “De todo el repertorio simbólico de la historia chilena de estos años, la figura de la memoria ha sido la más fuertemente dramatizada por la tensión irresuelta entre

comunicado son las relaciones entre los objetos o entre las acciones ejecutadas, son presencias ausentes.

En tanto espacio privado y público, se plantea ese movimiento del afuera del que habla Foucault, un despliegue hacia ese lugar en que sólo existe dispersión y en el cual el sujeto, al convertirse en signo, desaparece y se sacrifica.

Este sacrificio no se relaciona con un desaparecer. Por el hecho de que la subjetividad resida en el lenguaje, la designación de un individuo instala una persona nueva, el Uno y el Otro. Este par se relaciona a partir de sus diferencias, el uno es porque no es el otro, y en calidad de *diferidos* se enfrentan en la *comunidad* como persona *versus* no persona ⁷⁶. El proceso de lectura se dificulta al interior de esa comunidad ausente, la cual es, además, residencia de lo irrepresentable, de lo indecible.

Ahora bien, se ha planteado que el simulacro de transparencia es la forma mediante la cual se crean los espacios del artificio. Y no sólo en la configuración del corpus fotográfico.

La escenificación de “una cierta realidad”, elegida y elevada a la categoría de irrevocable mediante el ejercicio del poder, es el móvil de dos novelas de José Donoso. Escenificación de la escenificación; literaturización de algo que está anclado en lo identitario latinoamericano. Si el barroco fue el arte de la contraconquista, me atrevería a decir que en los últimos años hemos presenciado un arte de la contradictadura. Y no sólo en Chile. La escritura, que en el período mismo hace de la alegoría la forma de enunciar lo que estaba ocurriendo ⁷⁷, debe volcarse sobre sí misma y el oficio de la escritura, pues es necesario rearmar un sentido mediante la recolección de los desechos que pueblan las “zonas de conflicto”. Por otra parte, y regresando a la idea de difusión de una verdad irrevocable, Foucault plantearía que existiría una doble relación de la literatura con el poder y la verdad producto de su condición de artificio. La literatura debería hacerse cargo de la transgresión, de la revuelta, de lo cotidiano más allá del poder: sería, entonces, el espacio donde se escenifica el contradiscurso ⁷⁸ mediante la utilización de sus mismas armas. Simulacro, alegoría.

⁷⁵ “(...) en una palabra, ya no es discurso ni comunicación de un sentido, sino exposición del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada; y el sujeto que habla no es tanto el responsable del discurso (aquel que lo detenta, que afirma y juzga mediante él, representándose a veces bajo una forma gramatical dispuesta a estos efectos), como la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje” FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos. Valencia, 1988 Pág. 11.

⁷⁶ BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid : Arena Libros. 1999.

⁷⁷ “Hacia falta reinventar (...) un lector enfrentado (...) a signos que guardaran en su interior una memoria lingüística de los choques nacidos de tantas desarmaduras de sentido. Son estos choques los que armaron resistencia y sublevamiento en el interior de la palabra, generando una memoria del trauma solidaria de los accidentes y contrahechuras de su graffia de palabra dañada. Recordar hoy esa palabra como zona de tirantez y desgarros es una manera de no dejarse engañar por **la consigna de transparencia** que, en nombre del realismo instrumental del consenso y de su lógica socio-comunicativa, trata de limar toda aspereza de la superficie demasiado pulida y educada de los signos del acuerdo.” Op. Cit. RICHARD, Nelly. Pp. 17-18. La negrita es mía.

Casa de Campo se publica por primera vez en 1978 y se le ha considerado una metáfora política, una alegoría de lo acaecido en Chile en 1973. Dicha novela narra la forma de vida de los siete hermanos Ventura, sus cónyuges, y los treinta y cinco hijos. Familia perteneciente a la clase alta de la capital, obtienen su riqueza de la explotación de minas de oro. La escenificación de “una cierta realidad” se manifiesta en varios niveles:

Primer Artificio:

El narrador se pone en evidencia a lo largo del texto apelando al lector. Esta cierta realidad que esta compartiendo no es más que un espacio del artificio:

“A estas alturas de mi narración, mis lectores quizás estén pensando que no es de «buen gusto» literario que el autor tire a cada rato la manga de quien lee para recordarle su presencia, sembrando el texto con comentarios que no pasan de ser informes sobre el transcurso del tiempo o el cambio de escenografía. Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como artificio.”⁷⁹

Segundo Artificio:

Dentro de la concepción de verdad irrevocable que maneja la familia, ya que nada puede ser cuestionado o profundizado⁸⁰, se encuentran variados artificios. Uno de ellos es la construcción de ciertos espacios dentro de la mansión, como la biblioteca o el salón de baile.

“La biblioteca de los Ventura no podía satisfacer los empeños de aprendizaje de nadie, como tampoco los propiciaban los pronunciamientos de los grandes respecto a los libros: «Leer sólo sirve para estropear la vista»; «Los libros son cosas de revolucionarios y de profesorcillos pretenciosos»; «Mediante los libros nadie puede adquirir la cultura que nuestra exaltada cuna nos proporcionó». Por

⁷⁸ “Mientras que lo fabuloso no puede funcionar más que en una indecisión entre lo verdadero y lo falso, la literatura se instaura en una decisión de no verdad: se ofrece explícitamente como artificio, pero comprometiéndose a producir efectos de verdad que son como tal perceptibles. La importancia que en la época clásica se ha concedido a lo natural y a la imitación constituye sin duda una de las primeras formas de formular este funcionamiento “de verdad” de la literatura. La ficción ha reemplazado desde entonces a lo fabuloso; la novela se liberó de lo fantástico y no se desarrollará más que liberándose totalmente de sus ataduras. La literatura forma parte, por tanto, de este gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso, pero la literatura ocupa en él un lugar especial: consagrada a buscar lo cotidiano más allá de sí mismo, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal o insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos, a hacer decir lo inconfesable, tendrá por tanto que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos hacer recaer sobre ella la carga del escándalo, de la transgresión, o de la revuelta. Más que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la “infamia”, a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado.” FOUCAULT, Michel. *La vida de los hombres infames*. Ed. Altamira. La Plata. 1996. Pág. 137-138.

⁷⁹ DONOSO, José. *Casa de Campo*. Santiago, Alfaguara, 2003. Pág. 59.

⁸⁰ “El tema, eternamente apasionante pese al tupido velo que al final de cada sesión decidían correr sobre lo incomprensible, conservaba toda su frescura (...) Prefiero que corramos, una vez más, un tupido velo sobre este asunto...” Op. Cit. DONOSO, José. Pp. 94-95.

estas razones prohibían el acceso de los niños a la extensa sala de cuatro pisos guarnecidos con barandas y coronamientos de palisandro. Esta prohibición, sin embargo, no era más que una de las tantas prohibiciones retóricas que utilizaban para domar a los niños: sabían que detrás de esos miles de lomos de soberbias pastas no existía ni una sola letra de molde. El bisabuelo los mandó construir cuando en un debate del Senado un liberalote de mucho relumbrón lo llamó «ignorante» En revancha, el abuelo empleó a un equipo de sabios de la capital, muchos de ellos liberales, para compilar una lista de libros y autores que compendiará todo el saber del mundo (...) lejos de leer nada propuesto por los sabios, mandó fabricar en cuero de la mejor calidad, copiando exaltados modelos franceses, italianos y españoles, paneles que fingieran ser los lomos de estos libros, grabando en ellos con el oro de sus minas los nombres de obras y autores (...)⁸¹ **“Juvenal extrajo una llave de su bolsillo. -En el salón de baile- explicó Juvenal- donde nos reúnen para que la tía Eulalia nos enseñe a bailar la gavota, todos los techos y las paredes están pintadas con un fresco trompe o’eil. ¿No es cierto? Hay puertas de las que se asoman personajes y galgos... Asintieron. Juvenal les preguntó: -¿Todas las puertas simuladas están abiertas? -No..., hay muchas cerradas. -Exactamente- concluyó Juvenal-. Pero hay un detalle que se nos ha escapado: no todas las puertas y ventanas cerradas son trompe o’eil. Muchas son verdaderas. Se abren. Se cierran”**⁸²

Otro de los artificios de los adultos es la existencia de los antropófagos:

“Wenceslao jamás dudó que éstos fueran otra cosa que una fantasía creada por los grandes con el fin de ejercer la represión mediante el terror, fantasía en que ellos mismos terminaron por creer (...) su existencia se venía asegurando en la familia de generación en generación, toda una historia basada en tradiciones inmemoriales, sin la cual, quizás, la familia perdería cohesión y, por lo tanto, poder. Se decía que la consigna civilizadora de los primeros antepasados que entraron en Marulanda fue la guerra a la antropofagia (...) Degollando tribus y quemando aldeas, los primeros próceres salieron triunfantes de esta cruzada que afianzó a los Ventura no sólo en el orgullo de su labor esclarecida, sino en el goce de tierras y minas conquistadas a los aborígenes, que al cabo de unas cuantas generaciones quedaron convertidos en vegetarianos que habían olvidado los sangrientos pormenores de su historia, perdiendo los recuerdos hasta de sus armas, que les habrían sido confinadas.”⁸³

Tercer Artificio:

¿Y los niños, los primos? Arabela embauca a los adultos creando mapas y antiguos pergaminos que daban seguridad de la existencia de cierto paraje paradisíaco del cual nadie tiene certeza de su existencia. Juvenal es participe del juego llamado *La Marquesa salió a las cinco*, en el cual Melania es la Amada Inmortal y Mauro es el Joven Conde, mientras que Juvenal puede ser la Pérfida Marquesa y se viste de mujer: él se define como “maricón”, señalando que su condición de “diferente” le ha valido múltiples castigos

⁸¹ Op. Cit. DONOSO, José. Pp. 36-37.

⁸² Op. Cit. DONOSO, José. Pág.165.

⁸³ Op. Cit. DONOSO, José. Pág. 38.

en manos de los distintos Mayordomos que han llegado a prestar servicios a Marulanda.

Cuarto Artificio:

Quizás uno de los artificios más curioso es el travestismo impuesto de Wenceslao. Su madre, Balbina, fantasea con que es una muñeca, una niña perfecta, y se niega a aceptar lo contrario. Lo viste con tules y encajes, le hace bucles en sus cabellos rubios. Y este travestismo es aceptado por el niño por compasión a su madre: sus hermanas mayores fueron asesinadas, Mignon en manos de Aída quien la degolló para ofrecerla a su padre, Adriano Gomara, quien a su vez, asesinó a palos a Mignon por el cruel asesinato cometido. Adriano Gomara se volvió loco, es encerrado en una de las altas torres de Marulanda y, cuando es transportado de la capital a la casa de campo y viceversa, el traslado es efectuado nada más y nada menos que en una jaula de circo, tal y como si fuese una fiera.

La casa de campo, lugar donde la familia va a pasar los tres meses de verano en el máximo aislamiento, es el espacio del artificio, la exuberancia y el desperdicio. Es el espacio del encierro impuesto y autoimpuesto. De encierro, sí, pero también de disciplinamiento: un gong toca tres veces en las noches, tras lo cual ningún niño debe andar merodeando por la casa. Si es descubierto infligiendo el toque de queda, será castigado –torturado– por los sirvientes, a quienes se ha encomendado dicha misión ya que los padres deben ser íconos de un amor incondicional. El Mayordomo, por ostentar el más alto rango dentro de la jerarquía de la servidumbre, es quien debe asegurar el refinamiento de los castigos: no deben quedar marcas visibles, prueba alguna de los castigos, ya que los niños podrían incurrir en su uso para cuestionar las reglas.

Allí, en el silencio de los corredores o de las habitaciones, anida la subversión, el intento por fugarse de los reduccionismos ideológicos⁸⁴. Intento que se matiza con Arabela y la creación de los mapas, con Casilda y el robo del oro durante el viaje de los adultos, con Wenceslao y la liberación de su padre Adriano, con la extracción de las lanzas que conforman la reja por parte de los hermanos Mauro, Valerio, Alamiro y Cosme.

La misma lógica de escenificación por medio del aislamiento y la privación de conocimiento (o re-conocimiento) de una alteridad, se puede ver en *El Obsceno Pájaro de la Noche*.

Publicada por primera vez en 1970, en ella se nos muestra cómo Jerónimo de Azcoitía prepara la *Hacienda la Rinconada* para que viva su hijo *Boy*. ¿Por qué *Boy*? Carece de nombre, es denominado genéricamente. Es anónimo, inexistente en la memoria ¿Por qué? Derrida señala que aquello que nos permite recordar a alguien es el nombre, es a él al que le asignamos un rostro, no viceversa⁸⁵. Y Jerónimo de Azcoitía

⁸⁴ “La ruptura semántica y conceptual (...) se diseñó –en Chile– para escapar al autoritarismo militar y de las ordenanzas de la censura administrada de la cultura oficial, pero también para fugarse de ciertos reduccionismos ideológicos (los de la política ortodoxa) y técnicos (los de la sociología de la cultura opositora).” RICHARD, Nelly. Op. Cit. Pág. 17

⁸⁵ “Memoria (...) es el nombre de lo que nosotros (un “nosotros” que defino sólo en este sentido) preserva una relación esencial y necesaria con la posibilidad del nombre (...).” Derrida, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Gedisa, Barcelona, 1986. p. 61

quiere olvidar a su hijo:

“(…) cuando Jerónimo entrebrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar al vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de los huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor que la muerte.”⁸⁶

¿Qué hacer, entonces, con *el niño*? Encerrarlo en un espacio del artificio, formulado a partir de una verdad irrevocable: la monstruosidad⁸⁷. Espacio no sólo de la inversión, sino también teatro de la crueldad barroco⁸⁸. Así, a partir de una negación (negarle el afuera), se provoca un desajuste entre la realidad y su imagen, ya que se entrega *una imagen inequívoca de ella*. Y, precisamente para que dicha imagen sea inequívoca, se satura el espacio en blanco (la Rinconada) con lo monstruoso.

“Dispuso, además, que cerraran el último patio, el del estanque, con un murallón inexpugnable, y a la cabeza de este estanque rectangular erigió una Diana Cazadora de piedra gris tallada según sus estipulaciones: gibada, la mandíbula acromegálica, las piernas torcidas, luciendo el carcaj sobre su giba y la luna nueva sobre su frente rugosa. Adornó los demás patios con otros monstruos de piedra: el Apolo desnudo fue concebido como retrato del cuerpo jorobado y las facciones del futuro Boy adolescente, la nariz y la mandíbula de gárgola, las orejas asimétricas, el labio leporino, los brazos contrahechos y el descomunal sexo colgante que desde la cuna arrancó ohs y ahs de admiración a las enfermeras. Boy, al crecer, debía reconocer su perfección en la de ese Apolo (...) Don Jerónimo cuidó todos estos detalles porque nada de lo que rodeara a Boy debía ser feo, nada mezquino ni innoble. Una cosa es la fealdad. Pero otra muy distinta, con un alcance semejante pero invertido al alcance de la belleza, es la monstruosidad, por lo tanto merecía prerrogativas semejantes. Y la monstruosidad iba a ser lo único que, desde su nacimiento don Jerónimo de Azcoitía iba a proponer a su hijo. Delegó a su secretario que recorriera ciudades, aldeas, campos, puertos, minas, en busca de habitantes dignos de poblar el mundo de Boy. Al principio fue difícil, porque los monstruos tienden a esconderse, aislando la vergüenza de sus destinos en escondrijos miserables.”⁸⁹

⁸⁶ DONOSO, José. *El Obsceno Pájaro de la Noche*. Barcelona, Seix Barral, 1971. Pp. 228-229.

⁸⁷ “No enfrentaremos lo bello y lo feo, buscaremos lo más feo que lo feo: lo monstruoso. No enfrentaremos lo visible a lo oculto, buscaremos lo más oculto que lo oculto: el secreto. No buscaremos el cambio ni enfrentaremos lo fijo y lo móvil, buscaremos lo más móvil que lo móvil: la metamorfosis... No diferenciaremos lo verdadero de lo falso, buscaremos lo más falso que lo falso: la ilusión y la apariencia.” BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 2000 Pp. 5-6.

⁸⁸ “Puede parecer sorprendente: este mundo de la ilusión y la apariencia no es únicamente el de los muertos en vida, sino que otorga un lugar importante a la muerte y al cadáver. (...) Un teatro de la crueldad, del tipo más feroz y sangriento (...) repleto de auténticos cadáveres, de auténticas cabezas cortadas, de auténticas entrañas arrancadas (...)” ROUSSET, Jean. *Circe y el pavo real*. Barcelona. Editorial Seix Barral. Primera Edición, 1972. Pág. 117.

⁸⁹ DONOSO, José. *El Obsceno Pájaro de la Noche*. Barcelona, Seix Barral, 1971. Pág. 231.

Mediante esta performance espacial de un mundo sin humillaciones, pliegue tras pliegue, la monstruosidad se revela en su forma de doble-discurso: la monstruosidad será lo normal, los monstruos serán atendidos en la mayor de las comodidades que el dinero puede facilitar por anormales que carecen de deformidad alguna. Pero continuarán encerrados, apartados del mundo.

“EPÍLOGO

Las páginas que aquí terminan buscaron dar cuenta de cómo se ha configurado en el Ejército la transformación y el desarrollo de la Institución (...) La idea básica que nos ha inspirado en este trabajo, es la que junto a muchos que han colaborado en este proyecto, pretendemos transmitir: la apertura y la transparencia son conceptos que –independientes de su abstracción o aplicación a la vida en cualquier profesión- también es posible desarrollarla en obras, naturaleza, ambientes, parques y jardines militares. Tal vez, hacerlo ayuda a que estos conceptos se graben a fuego en el actuar de los seres humanos, que los ven reflejados en el entorno de su diario vivir. Ellos son los hombres y mujeres del Ejército de Chile. A manera de síntesis, esperamos que esas imágenes reflejen: Un Ejército de puertas abiertas, que camina del hermetismo a la transparencia. Un Ejército que abre para mostrar (...) Un Ejército próximo. (...) Un Ejército que mira y se deja mirar. (...) Un Ejército haciendo ciudad y construyendo país (...) Un Ejército que se transforma permaneciendo fiel a su gloriosa historia, es un Ejército moderno del siglo XXI.”⁹⁰

⁹⁰ CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. “Epílogo” En: Op. Cit. Pág. 275

VI.- Real v/s Imaginario ⁹¹ : conclusión.

“La escritura es el arte del remiendo.” ⁹²

Ha ocurrido un hecho curioso: el capitán Augusto Pinochet Molina ha sido destituido de las filas militares por insurrecto el día miércoles 13 de diciembre. Durante los funerales de su abuelo, realizados el día martes 12 de diciembre en la Escuela Militar, se ha tomado la palabra cuando “nadie” lo esperaba y ha emitido su propia visión, justificando lo ocurrido en 1973. No ha sido neutral. Ha dado expresamente una opinión política. Se produce el desajuste, la provocación, el escándalo: hay que actuar rápidamente, pues esto rompe con la intención de dar una imagen de *Ejército próximo*, dispuesto a colaborar en la reconciliación nacional. Para tranquilidad de *todos*, el insurrecto ha sido silenciado. Corramos una vez más un tupido velo. Cae un telón sobre lo indecible. ¿Qué poder se

91

“Lo real no se borra a favor de lo imaginario, se borra a favor de lo más real que lo real: lo hiperreal. Más verdadero

que lo verdadero: como la simulación. La presencia no se borra ante el vacío, se borra ante un redoblamiento de presencia

que borra la oposición de presencia y ausencia. El vacío tampoco se borra ante lo lleno, sino ante lo repleto y la

saturación (...)” BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 2000. Pág. 9

92

SARDUY, Severo. *Cobra*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1972. Pág. 25.

beneficia con esto? El militar, claro, por su rápido actuar en pos de mantener una neutralidad; actuar que pasa, una vez más, por el castigo: *Usted se calla o, de frentón, lo callamos*. Sigamos mirando a través de la reja: que no se haga público lo que ocurre al interior de los recintos militares aún cuando se hable de *integración*. “Imagen vaciada”; apertura que exterioriza la arquitectura, el paisajismo y el urbanismo militar, no la cotidianeidad. Ése es el Ejército que camina desde el hermetismo a la transparencia, el que *se deja ver*: un Ejército capaz de *posar*.⁹³

Pero no sólo el poder militar se ve beneficiado. El político se beneficia pues este hecho le permite asegurar ante la opinión pública que nunca más volverá a suceder *algo* que interfiera en la creciente y feliz democracia chilena. Lijemos las asperezas mediante un simulacro de transparencia. *Todos estamos de acuerdo*: discurso, desde este punto de vista, intachable a partir del encadenamiento de signos del acuerdo. Mas, finalmente, no es otra cosa que un intento dialógico por alcanzar una totalidad imposible. De esta forma se plantea la escenificación de “una cierta realidad”, elegida y elevada a la categoría de irrevocable mediante el ejercicio del poder. O de los poderes⁹⁴. De todo

⁹³ En el anexo encontrará dos imágenes en las que podemos “ver” al militar. Las podrá encontrar en la página 57 y 58 de este trabajo.

⁹⁴ “Tal como se vislumbraba, el Ejército aplicó ayer la máxima sanción que establece el reglamento de disciplina y recomendó al Ministerio de Defensa la “baja inmediata” del capitán Augusto Pinochet Molina por graves faltas disciplinarias, al realizar declaraciones de corte político impropias de un militar durante el funeral de su abuelo el pasado martes. El decreto de expulsión de Pinochet Molina -que requiere de la autorización del Gobierno- llegó al escritorio de la ministra Vivianne Blanlot a las 17.45 horas de ayer, siendo firmado y quedando oficializado de inmediato. La baja le fue informada personalmente al capitán por su superior directo, el general Álvaro Guzmán, y acatada sin mayores comentarios. La decisión fue informada ayer por el propio comandante en jefe del Ejército, general Óscar Izurieta, a los medios de prensa y (en un boletín interno) a los integrantes de la institución castrense, precisando que la medida estaba tomada desde el mismo martes y descartando haber recibido presiones de parte del Gobierno para expulsar al nieto del ex gobernante. “No hubo una petición concreta del Gobierno... Como comandante en jefe tuve absoluta claridad (desde el primer minuto) de que el oficial había cometido una gravísima falta a la disciplina y que se había provocado un grave daño al Ejército y que no había otra cosa que hacer que cursarle la baja”, explicó. El martes pasado a la hora de los vocativos en los funerales de Augusto Pinochet Ugarte, completamente fuera de protocolo, el capitán Pinochet Molina tomó la palabra para referirse en encendidos términos al legado político de su abuelo (de quien se refirió como “mi presidente”) y para criticar duramente la acción de los tribunales en los procesos contra su familia (...). Al término de la ceremonia, la ministra Blanlot dijo que lo sucedido era inaceptable y que esperaba que el Ejército tomara las “medidas pertinentes”. Ayer, la Presidenta Michelle Bachelet también se refirió en iguales términos a lo sucedido. “Esto constituye una falta gravísima y estamos seguros de que el Ejército sabrá hacer lo que corresponde. Chile tiene la Constitución, las leyes, y la institución tiene sus reglamentos para tomar la decisión que corresponde de acuerdo a la falta cometida por el oficial”, aseguró adelantando la medida. Frente a estas declaraciones, Izurieta insistió que no fue presionado, recordando que la Presidenta Michelle Bachelet tiene toda la autoridad que la Constitución le otorga para haberle ordenado dar de baja al oficial, pero “no lo hizo”. Aclaró que se envió el decreto al Ministerio de Defensa porque él, como comandante en jefe, no puede decretar la salida de sus oficiales, sino que a través del proceso de calificación regular que actualmente está cerrado.. “Pero la falta era tan grave que comuniqué a la ministra mi resolución y pedirle que ella haga uso de sus atribuciones”, como finalmente lo hizo. Ante la molestia del Ejecutivo, el general Izurieta también dejó en claro que Pinochet Molina actuó por iniciativa propia y que cuando subió al estrado pudo haberle ordenado bajarse, pero por respeto a la familia, optó por no hacerlo y evitar un escándalo”
<http://diario.elmercurio.com/2006/12/14/nacional/especial/noticias/A6041B23-9A82-4C5C-9C5B-911F481DEC91.htm>

VI.- Real v/s Imaginario “Lo real no se borra a favor de lo imaginario, se borra a favor de lo más real que lo real: lo hiperreal. Más verdadero que lo verdadero: como la simulación. La presencia

aquello es mejor desconfiar, ya que esto podría responder a lo que Andreas Huyssen plantea como *recuerdos de utopía*, donde el sujeto enunciante busca llenar los espacios en blanco del pasado sin hacerse cargo finalmente de *ese pasado*⁹⁵. Podemos encontrar una escenificación de esta condición, la cual está intrínsecamente ligada al concepto de *irrepresentabilidad*, que da cuenta de la imposibilidad del lenguaje de ser referencial, y a un vaciamiento del sujeto desde, precisamente, el lenguaje.

La legalización de un discurso de poder mediante un simulacro de transparencia deviene en signos que escenifican un sustrato alegórico, abriendo una dimensión esencialmente simbólica y metafórica que se vincula con lo indecible y, por ende, con presencias ausentes. Todo sigue allí, sólo que “nadie” quiere verlo. Es por esto que se decide saturar el contexto de enunciación, creándose una red, en torno a un centro vacío, en la cual el lector incauto se pierde.

El derecho a duda, la visión crítica, permitirá un acercamiento desde los bordes sólo si se evita una mirada frontal. Pero hay que tener cuidado al inspeccionar: la puerta puede estar entreabierta, lo cual no significa que deje de estar resguardada. Tanto para quien quiera entrar como para quien quiera salir.

⁹⁵ “Lo que impulsa gran parte del arte y de la escritura que encarna la imaginación utópica en nuestra era de supuesta *posthistorie* y pos-utopía es la utopía y el pasado en lugar de la utopía y el siglo xxi (...) Suele suceder en esta búsqueda de la historia que la exploración de no-lugares, las exclusiones, las manchas en blanco en los mapas del pasado son investidas de energías utópicas orientadas claramente hacia el futuro. Están lejos de ser evidentes las razones de este desplazamiento que va de la anticipación a la rememoración (...)” Op. Cit. HUYSEN, Andreas. Pág. 251.



Bibliografía

- BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida*. Buenos Aires. Paidós. 2005.
- CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. *Apertura Y Transparencia. "Urbanismo, Arquitectura Paisajismo Militar"*. Santiago, Instituto Geográfico Militar. 2006.
- DONOSO, José. *Casa de Campo*. Santiago, Alfaguara, 2003.
- _____ *El Obsceno Pájaro de la Noche*. Barcelona, Seix Barral, 1971.
- SARDUY, Severo. *Obra Completa. Tomo II*. Madrid, ALLCA XX, 1999.
- SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires. Alfaguara. 2006.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid. Espasa-Calpe. 1952.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1986.

Bibliografía Complementaria.

AVELAR, Idelber. Alegorías de la derrota. La ficción Postdictatorial y el trabajo del

- duelo. Santiago, Editorial Cuarto Propio. 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. Cap. I. La precesión de los simulacros. En: Cultura y simulacro. Barcelona. Editorial Kairós, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. Las estrategias fatales. Barcelona, Anagrama, 2000.
- BENJAMIN, Walter. “Alegoría y Traverspiel” En: El origen del drama barroco alemán. Madrid. Taurus. 1990.
- DEBRAY, Regis. Vida y muerte de la Imagen. “Historia de la mirada en Occidente”. Barcelona. Piados. 1998.
- DELEUZE, Guilles. El pliegue. “Leibniz y el Barroco”. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- FOUCAULT, Michel. El pensamiento del afuera. Pre-Textos. Valencia, 1988
- FOUCAULT, Michel. Las palabras y las cosas. Madrid, Siglo XXI, 1978.
- FOUCAULT, Michel. La vida de los hombres infames. Ed. Altamira. La Plata. 1996
- LÉVINAS, Emmanuel. La Realidad y su Sombra. Madrid, Minima Trotta, 2001.
- LEZAMA Lima, José La expresión americana. Santiago, Editorial Universitaria, 1969.
- RICHARD, Nelly. La insubordinación de los signos. “Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis”. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994.
- ROUSSET, Jean. Circe y el pavo real. Barcelona. Editorial Seix Barral. Primera Edición, 1972.
- SARDUY, Severo. Cobra. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.

Anexo



Imagen 1⁹⁶

⁹⁶ Extraída de: CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. *Apertura Y Transparencia. "Urbanismo, Arquitectura Paisajismo Militar"*. Santiago, Instituto Geográfico Militar. 2006. Pág. 94



Imagen 1⁹⁷

⁹⁷ Extraída de: CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. Apertura Y Transparencia. "Urbanismo, Arquitectura Paisajismo Militar". Santiago, Instituto Geográfico Militar. 2006. Pág. 94



*Imagen 1.1*⁹⁸

⁹⁸ Op. Cit. CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. Pág. 60.



Imagen 1.2⁹⁹

⁹⁹ No hay que olvidar que se trata de recintos por mucho tiempo velados. Op. Cit. CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. Pág. 99



Imagen 2



Imagen 2.1¹⁰⁰

¹⁰⁰ Op. Cit. CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. Pág. 265 Ciertas fotografías poseen un epígrafe, como ésta que está rubricada como "Integración". Curiosa idea de integración.



*Imagen 2.2*¹⁰¹

¹⁰¹ Op. Cit. CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. Pág. 270



*Imagen 3*¹⁰²

¹⁰² Op. Cit. CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. Pág. 175. *¿Por qué elegir esta toma y rubricarla como flexibilidad?*



*Imagen 3.1*¹⁰³

¹⁰³ Op. Cit. CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. Pp. 244, 245. La fotografía ocupa la totalidad de ambas planas, siendo un primer plano del ventanal. Lamentablemente este formato no me permite mostrar la imagen en su integridad.



Imagen 4¹⁰⁴

¹⁰⁴ Op. Cit. CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. Pág. 151



*Imagen 4.1*¹⁰⁵

¹⁰⁵ Op. Cit. CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. Pág. 237



Imagen 5¹⁰⁶

¹⁰⁶ Op. Cit. CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. Pág. 73. Pareciera pertenecer a una serie de siete fotografías tomadas al Regimiento de Infantería N° 2 "Maipo", Valparaíso. Y digo "pareciera" pues sólo tres de ellas señalan pertenecer a dicho regimiento y el resto se deduce por ciertos elementos, como el escudo sobre la chimenea, el tipo de suelo, la mampostería, etc.

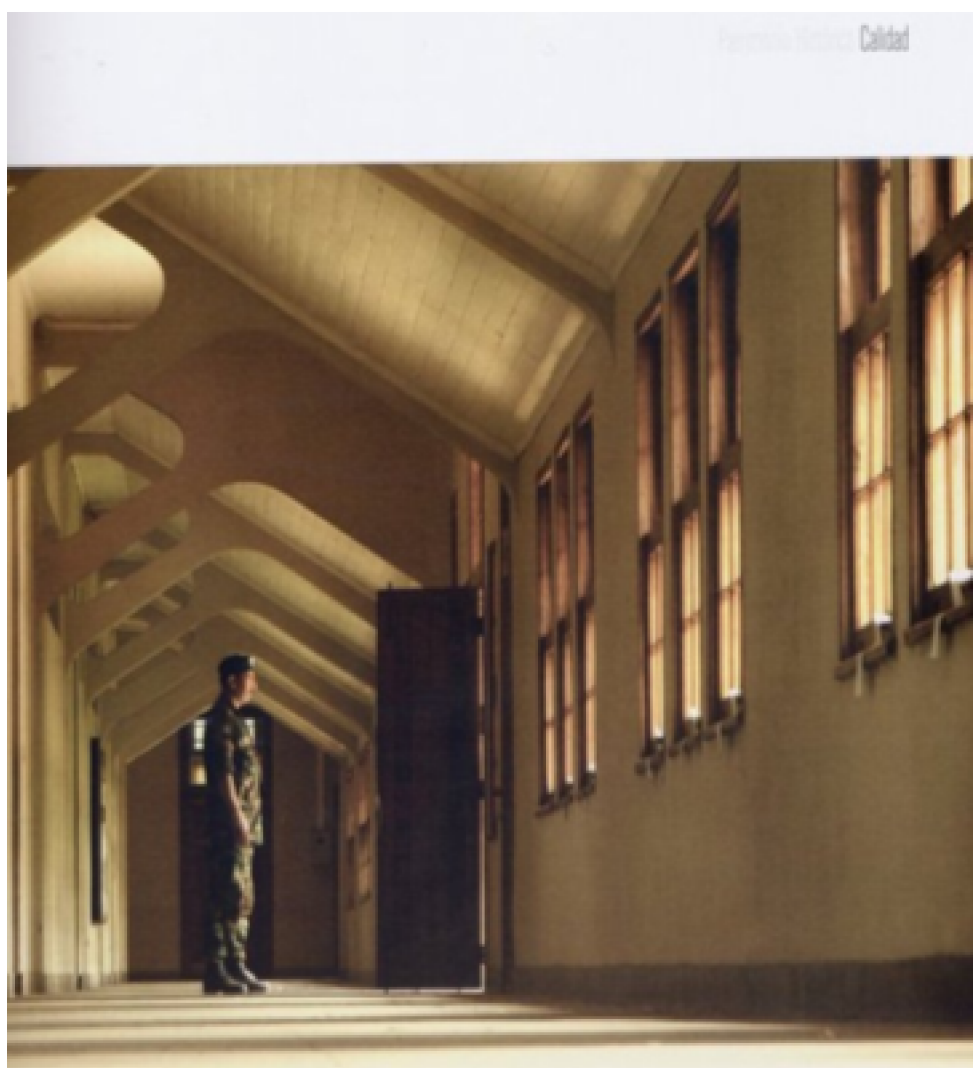


Imagen 5.1



Imagen 5.3¹⁰⁷

¹⁰⁷ Op. Cit. CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. Pág. 240



*Imagen 6*¹⁰⁸

¹⁰⁸ Op. Cit. CHEYRE, Juan Emilio y FORESTIER, María Isabel. Pág.82.