



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

Departamento de Literatura

EL ARRUINADO EVENTO ONCE DE SEPTIEMBRE (
O EL EVENTO RUIN DEVENIDO EN INFIERNO)

Seminario para optar el grado de Licenciatura en Lengua y Literatura

Hispanoamericana

Alumna:

María Alejandra Gallardo Contreras

Profesor guía:

David Wallace Cordero

Sergio Caruman

Santiago, Chile

2004

I. Introducción

“Cuando todo está dicho, lo que queda por decir es el desastre, ruina de habla, desfallecimiento por la escritura, rumor que murmura: lo que queda sin sobra (lo fragmentario)”

Maurice Blanchot

Hay eventos, sucesos que suceden y que cambian, en instantes, la historia de los pueblos, de las naciones, modificando la historia mundial. Dentro de un discurso tecnológico globalizado, se establece una discusión acerca de la pertinencia y vigencia del proyecto moderno que alimenta, además, la posibilidad de una eclosión (pos)moderna como fractura de una temporalidad guiada por el progreso racional y objetivo de la humanidad.

La modernidad, y su arruinamiento evidenciado discursivamente en la (pos)modernidad¹, ha sido testigo y agente motivador de una significativa cantidad de acontecimientos que han llevado a las naciones por un camino vertiginoso que las ha obligado, después del acontecer de dichos sucesos, a re-plantearse re-armarse, re-significarse constitutivamente. Sin lugar a dudas, Europa no fue la misma después de haber experimentado el horror de las guerras mundiales, particularmente la 2ª, con el terror que esta impuso desde la aplicación de las políticas dictatoriales que sostenían y practicaban las ideologías totalitarias como el fascismo y el nazismo. Del mismo modo, América Latina sufrió grandes transformaciones en la década del 60, con la revolución cubana, y su efecto multiplicador en otros países, que buscaba cambios estructurales a nivel económico, político y social. Sin duda, este tipo de procesos alteran el ser/hacer de las naciones, y como consecuencia de aquello, los sujetos que forman parte y que al mismo tiempo constituyen la nación, pues no hay nación sin

¹ Véase apéndice número 1 en el que se desarrolla la discusión teórica acerca de modernidad-(pos)modernidad.

nacionales², son sujetos que modifican sus conductas, su forma de vivir, su modo de relación con los otros. Son sujetos que deben necesariamente re-ade cuarse al espacio político, social y cultural que ha sido modificado. En definitiva, son sujetos que buscan desesperadamente un “topos” donde residir discursivamente.

El objeto de este informe es dar cuenta cómo se vinculan dos eventos que a pesar de las diferencias en sus contextos históricos y cronológicos, están discursivamente relacionados. Me refiero al bombardeo a La Moneda ocurrido en Santiago de Chile el 11 de septiembre de 1973, y al desplome de las Torres Gemelas, a causa del ataque terrorista sufrido el 11 de septiembre del 2001 en Nueva York, Estados Unidos. Cada uno de estos ataques, más allá de la significación ideológica que contienen, afectó a dos objetos arquitectónicos, portadores de una condición simbólica³, dada por la función que cumplen o cumplían en las realidades en las que se insertaban: La Moneda, en tanto espacio político-institucional; las torres gemelas, en tanto espacio paradigmático de la economía capitalista.

A partir del segundo suceso, postulo que el evento once de septiembre chileno, se vuelve a abrir como diría Barthes, en tanto presentiza el pasado, e invita a los lectores a entrar en el juego, en términos de Lyotard⁴, y re-escribir dicho evento, diseminando el significado original, resignificándolo, esto es, vaciándolo de sentido, arruinándolo.

² Que por cierto poseen nacionalidad, y que, en términos de Derrida puede ser definida como el lugar de sepultura, es decir, por el espacio en el que yaces después de muerto, es decir, la nacionalidad está determinada por lo que ya fuiste. Jacques Derrida. En: El monolingüismo del otro. Manantial, Buenos Aires. 1997

³ El símbolo es siempre una figura ideológica.

⁴ Véase Jean-Francois Lyotard. En: La Condición Posmoderna Editorial Cátedra. Madrid, 6ª edición 1998.

Para esto el discurso⁵ se abordará desde una dimensión est-ética, en tanto literaturizo el espectáculo periodístico, apoyándome en las fotografías aparecidas en las respectivas portadas⁶ de el diario El Mercurio, convertidas en monumento. En este sentido será pertinente revisar cómo la fotografía ha evolucionado a lo largo del siglo XX, cómo ha pasado, desde ser entendida como documento social exclusivamente, a ser un “artefacto artificioso⁷” con un poder connotativo significativo.

La comparación de ambos eventos exige, por una parte, contextualizar cada uno en su ocurrencia, identificar las superficies de inscripción que permitieron que se sucedieran, para posteriormente entrar en el análisis propiamente tal, a partir de las categorías estéticas que permitirán comprobar la hipótesis postulada. La analogía que se establecerá entre ambos eventos, es a partir del soporte que permite su inscripción en el diario “El Mercurio”.

Como lo he expuesto anteriormente, es relevante para efectos de este informe, abordar a la fotografía como concepto y explicar cómo ésta, a través de las portadas de El Mercurio ha cumplido la función de operar como relato espe(cta)cular de la violencia. Cabe mencionar

⁵ Entiendo a este como el lenguaje en tanto ejercicio asumido por el individuo.

Emil Benveniste. En: “De la subjetividad en el lenguaje” en Problemas de lingüística general. México, siglo XX!, 1997. vol.I,

⁶ La hipótesis será desarrollada a partir de la comparación discursiva y fotográfica que establezco a partir de 2 portadas del diario El Mercurio; una del día 14 de septiembre de 1973, y la otra correspondiente al 12 de septiembre del 2001.

⁷ Si bien entiendo que la diferencia conceptual entre artefacto y artificio es bastante sutil, utilizo ambos términos para acentuar el carácter artificial del artefacto. En este sentido, utilizo artefacto como un objeto que ha sido construido basándose en su valor de cambio. Y utilizo lo artificioso, como el proceso que ha permitido que dicho artefacto se constituya como tal, a través de prácticas como el montaje y la intervención. Véase Peter Burger, En: Teoría de la vanguardia. Capítulo *El Montaje*. Barcelona. Ediciones Península. 1997.

además que, es justamente esta violencia ejercida como discurso, la que a través de la fotografía, en tanto opera como relato portador de una narrativa, es la que permitirá establecer el carácter pornográfico de dichos eventos a través de categorías estéticas que operan como recuso, estas son la hiperrealización, la hiperbolización y la re-iteración de imágenes y discursos asociados a ellos; esta discusión será abordada en el desarrollo del informe.⁸

⁸ Véase capítulo N° III del informe.

1. Capítulo: El evento y su con(ta)minación

1.1 El primer Once. El evento chileno.

El martes 11 de septiembre de 1973 cambió la historia de Chile, modificando su organización, su estructura y su esencia nacional. El golpe dado por las fuerzas armadas en su conjunto contra el gobierno del Presidente Salvador Allende, cambió para siempre la relación entre los chilenos y de estos, para con el resto de la población mundial.

El hecho paradigmático que evidencia hasta nuestro días este evento político-ideológico es el ataque que sufrió el Palacio de Gobierno chileno, La Moneda,⁹. A las 9:46 de la mañana, un comunicado de las fuerzas golpistas, anuncia a los medios masivos de comunicación que el ataque será terrestre y aéreo, y que el Presidente Salvador Allende tiene una hora para evacuar el edificio. Cuatro aviones, específicamente Hawker Hunter, que pertenecían a la Fuerza Aérea Nacional, y que despegaron esa mañana desde la ciudad de Concepción con destino a Santiago disparando sus proyectiles contra el Palacio de gobierno, destruyeron primeramente el portón principal y las oficinas laterales del primer piso. Las huellas de los proyectiles aún se aprecian, desde la plaza de la constitución, en los edificios cercanos, logrando que parte importante del edificio se incendiara. Así se derrumbó el espacio político-institucional chileno, provocando el suicidio del presidente en ejercicio, y finalmente, la toma del poder por parte de las Fuerzas Armadas y de Orden; poder que ostentarían por 17 años. El nuevo orden imperante obligó a la sociedad civil a ubicarse en

⁹ Edificio construido por el arquitecto Joaquín Toesca Ricci, en 1783, pero que se inauguró finalmente en 1805, que en sus inicio fue destinado como casa de moneda, para más tarde, convertirse en la sede de gobierno y en la residencia de los presidentes de Chile. Simbólicamente hablando, el edificio representa al estado, y éste representa a la noción como un cuerpo unitario.

uno u otro bando; en un lado se ubicaron todos aquellos chilenos que estaban esperando que las FF.AA restablecieran el orden perdido a causa del gobierno marxista, y en el otro, (no) estaban los ciudadanos que eran partidarios del gobierno derrocado y que pasaron a ser perseguidos, detenidos, torturados, y muchos de ellos desaparecidos. Cabe decir, entonces, que este evento nos sitúa en el binarismo, pues obliga al sujeto a (no) estar en su propia (des) aparición y, desde ahí, ser en una u en otra (o)posición.

1.2 El segundo Once de septiembre (o el rehén del primero)

28 años mas tarde, un once de septiembre, otro martes, volvía a convertirse en un fecha memorable, que estaría en el centro de la noticia. En Estados Unidos, específicamente en Nueva York, a las 9.25 de la mañana, se estrellaba un primer avión en una de los edificios que conforman las llamadas “Twin Towers”, o torres gemelas, edificio simbólico del poderío económico norteamericano, y del capitalismo mundial. Si bien en un primer momento se pensó que era accidental, dieciocho minutos después se confirmó que todo era parte de un atentado planificado por sectores extremistas musulmanes¹⁰, al estrellarse otro avión en la segunda torre. Este evento fue transmitido en directo a todos los países del mundo que pudimos desde distintas latitudes, ser testigos del atentado terrorista más grande que se había producido en la última época. Dicho ataque evidenció que hasta una de las potencias mundiales, podía ser objeto de atentados como éste y re-ordenó las relaciones internacionales, generando una paranoia a nivel mundial que dobló las medidas de seguridad que cada país, sobre todo, los aliados norteamericanos tuvieron que establecer.

Las imágenes, tanto en video como en fotografía, dieron la vuelta al mundo, los Medios Masivos de Comunicación (MMC) llenaron sus portadas con dichas fotografías, y las noticias que cubrían esos días estaban relacionadas directa o indirectamente con este evento

¹⁰ El movimiento oriental Al Qaeda fue el responsable del atentado que venían planeando hacía varios años.

mayor¹¹. El impacto provocado en los espectadores era alto, sin embargo, como muy bien dirá Derrida¹², *la repetición tiene siempre el efecto protector de neutralizar, de amortiguar, lo cual también vale para las imágenes televisivas*, y yo agregó, [para las imágenes fotográficas].

Las torres de WTC expresan, ellas solas, el espíritu de la ciudad de NY bajo su forma más radical: la verticalidad¹³. En este sentido, dicha verticalidad, permite establecer que ellas representan metafóricamente el falo, en tanto alegorizan la penetración económica que EE.UU ha hecho al resto del mundo, a través de la imposición del sistema económico de libre mercado.

Las torres son como dos bandas perforadas; Son la ciudad misma, en tanto representan la economía norteamericana, y al mismo tiempo, se habían convertido en destino turístico de la ciudad¹⁴ ya que su atractivo radicaba en ser el tercer edificio más alto del mundo(con 107 pisos).

Al ser las dos torres gemelas, clones una de la otra, y como ya mencioné anteriormente que representan metafóricamente al falo, se puede establecer que esta duplicidad constituye una táctica de simulación, una mueca que le permite re-afirmarse camufladamente en su condición de representante del poderío americano.

¹¹ Major event es la denominación que le otorga el filósofo francés Jacques Derrida a este atentado, del cual él fue observador directo pues se encontraba en Nueva York en esa fecha.

¹² En: Giovanna Borradori. La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida. Editorial Taurus. 1ª edición, 2004

¹³ Véase Jean Baudrillard Jean Nouvel. Los objetos singulares. Fondo de cultura económica. Buenos Aires.2001.

¹⁴ No hay que olvidar que si bien, Washington D.C. es la capital política del país, Nueva York, particularmente Manhattan, es considerada la capital económica de ese país.

Así mismo, El World Trade Center(WTC) representa el espacio privado, donde las empresas y grandes transnacionales que tenían sus oficinas ahí, realizaban sus transacciones y negocios; sin embargo, a-parecían como espacio abierto al público en la medida que era visitado diariamente por miles de turistas que venían de distintas partes del mundo. En esta línea, al WTC le con-venía ser considerado como un espacio al que podía acceder la población en general. Era tan evidente esta política que tenían, que había visitas guiadas con personas preparadas que acompañaban el “paseo turístico” contando la historia de las torres, mientras recorrían los pisos más importantes de los 107 que poseía.

La Moneda, en cambio, representa el espacio público; es la casa en la que el gobierno toma las decisiones en beneficio de la nación¹⁵ en su conjunto. Además, Por su estructura física, puede ser vinculada metafóricamente con lo femenino, oponiéndose al WTC, ya no solo en la oposición público/privado, sino también en lo femenino/masculino.

Por otra parte, es importante señalar que el Palacio de Gobierno chileno fue construido para ser el lugar donde se acuñara el dinero circulante en el país, sin embargo, el espacio económico fue desplazado para dar lugar al espacio político institucional; a diferencia del caso norteamericano, pues las torres fueron creadas con el fin de ser el espacio para la transacción económica, y en el momento en que fueron exterminadas y caídas, el poder político-institucional tuvo que salir a defender ese vacío y todas las consecuencias que este vacío generó, adquiriendo así un protagonismo importante el gobierno estadounidense.

1.3 La contaminación de los eventos y la mass-mediatización de la catástrofe.

“El parásito está destruyendo al huésped”.

Hillis Miller

¹⁵ La nación, jurídicamente organizada, es el estado, y la cabeza del estado es el gobierno

Si tomamos como cierta la premisa postulada por Hillis Miller¹⁶, que establece que todo texto es parásito de otro texto, y por lo mismo, todo texto desde su origen- si es que acaso lo hubiera, y si lo hubiera, se pudiera establecer- está contaminado, y entendemos también que un texto es un conjunto de signos, y tenemos en cuenta que un signo puede ser a la vez todos los signos, entonces, un texto, no tiene otro lugar donde habitar, sino es en la contaminación.

Miller, a partir de la idea del lenguaje entendido como deconstrucción postulado por Derrida, afirma que la estructura del huésped y el parásito es una forma de relación estructural¹⁷, es decir, el huésped¹⁸ alienta el parásito¹⁹ y hace su vida posible, pero al

¹⁶ En: Hillis Miller, J.—«El Crítico como Huésped», en Jofré, M. A. y Blanco, M. En: Para Leer al Lector. Una Antología de Teoría Literaria Post-Estructuralista. Santiago, Editores Manuel Alcides Jofré y Mónica Blanco, Facultad de Historia, Geografía y Letras, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, s/f.

¹⁷ “*La estructura del huésped y el parásito es una forma de relación estructural, recíproca, que explica la intertextualidad, la crítica literaria, el funcionamiento del lenguaje, la historia literaria y el desarrollo de la filosofía*”. Ibid. p. 8

¹⁸ La palabra huésped es un término anfibológico puesto que en él conviven, al menos, dos sentidos opuestos que permiten lecturas simultáneas. Huésped designa al sujeto que hospeda, y es también el sujeto hospedado. Huésped deriva de *hospes*, étimo a partir del cual se forman las palabras hospitalidad y hostilidad. Por hostilidad se entiende una agresión armada de un pueblo ejército. Hospitalidad es la virtud que se ejercita con peregrinos, menesterosos y desvalidos, recogidos y prestándoles la debida asistencia a sus necesidades. (definiciones sacadas del diccionario de la Real Academia Española(RAE), vigésima segunda edición.

¹⁹ Parásito viene del latín *parasītus*, y este del gr. *παράσιτος*, comensal). Al respecto, Miller agrega que el parásito es una *de esas palabras que evoca a su aparente opuesto. No tiene significado sin su contraparte. No hay parásito sin huésped*. Así con el paso del tiempo, se

mismo tiempo es asesinado por el parásito. Desde este concepto, y a partir de la coincidencia en las fechas, que permite jugar con la fecha que opera como deíctico 11/9 (once de septiembre), nominación chilena para referirse al golpe militar, y 9/11 (september eleven²⁰) nominación asignada por los norteamericanos, podemos rastrear cómo el impacto producido, cómo las narrativas²¹ que explican las experiencias de las víctimas, y los discursos (no) oficiales desplazan el sentido asignado al once de septiembre chileno. Así, podemos leer 9-11 como la reduplicación espe(cta)cular²² de 11-9, y cómo de esta forma, se arruina el original. Pues, aunque no se quiera, lo que desestabiliza el sentido asignado, que por cierto es ideológico, como todo sentido asignado, es el juego (per)verso que se produce entre memoria y olvido. Tensión que será abordada más adelante.

Es aquí donde los medios masivos de comunicación entran en juego, pues éstos en su afán de transmitir la información, y siendo fieles a su función, “*construyen un presente autista, debilitando el pasado, descontextualizándolo, en función del presente*”²³.

derivaron los dos principales sentidos modernos: el biológico y el social. Un parásito es cualquier organismo que crece se alimenta y vive sobre o dentro de otro organismo sin contribuir en nada a la sobrevivencia de su huésped.

²⁰ La estructura gramatical del inglés establece el orden de las fechas nombrando primero al mes y luego al día.

²¹ Una narrativa para ser tal, implica la aceptación de otras narrativas.

²² El espejo es Categoría estética que se basa en el hecho de que un espejo devuelve siempre una imagen invertida. En el proceso de enfrentarse a un espejo, el sujeto experimenta tres etapas: en primer lugar se produce la confusión de la imagen con la realidad; luego, está el darse cuenta de que se trata de una imagen y, finalmente, el comprender que la imagen es de sí mismo. Por tanto, el fenómeno del espejo puede darse bajo cualquiera de estas caras.

²³ Martín-Barbero, Jesús. **Medios: olvidos y desmemorias.**

La aparición de los medios masivos de comunicación –los diarios, la radio, la televisión, la internet y otros- se instalan finalmente como una gran institución productora de imágenes y textos a lo largo del siglo XX.

En este sentido, el atentado terrorista del 2001 fue un evento mediático, y artificioso²⁴ que duda hay sobre eso. Desde el primer impacto que fue captado por los canales de televisión, que se mantuvieron transmitiendo en directo a todos sus televidentes, quienes pudieron observar la escena de una de las torres en llamas, puesto que aún había confusión en la causa del choque, hasta el instante en que los espectadores del mundo entero pudieron ser testigos del impacto que provocaba el segundo avión contra la otra torre. Si bien hay un suspenso, un hiato entre ambos ataques, el segundo ataque confirma el atentado terrorista; si no hubiera sido por el segundo impacto, perfectamente podría haber sido solo un accidente. De este modo, si solo se hubiera desmoronado una torre, el impacto habría sido menor, y el espectáculo ofrecido por los MMC habría disminuido su magnificencia.²⁵ En este sentido el espectáculo en que se constituye y ofrece dicho ataque está asociado a la mercantilización de la información, en el sentido en que lo trabajan Lyotard²⁶ y Jameson²⁷; así, el relato se presenta espectacularizado gracias al trabajo mediático con el que opera la Mass-Media, privilegiando el shock del impacto a través de las imágenes que presentan la tragedia, ab-usando de las fotografías y de los discursos que dan cuenta del evento.

En: <http://www.revistanumero.com/24medios.htm>

²⁴ Jaques Derrida define a los medios masivos de comunicación desde su estatus de artefactos. En tanto la información se produce, distribuye y recibe por medio de máquinas y prótesis. En: Jaques Derrida. Ecografías de la televisión. Buenos Aires, Eudeba.1998.

²⁵ Véase Jean Baudrillard. La violencia del mundo Libros del zorzal, Buenos Aires, 2003.

²⁶ Lyotard. Op. cit

²⁷ Frederic Jameson. En: El giro cultural. Editorial manantial. Buenos Aires.1999.

Siguiendo con lo expuesto, cada medio de comunicación que transmitía en directo, debía en la menor cantidad de tiempo²⁸, comprimir el máximo de información, para de esa manera disputar las noticias de último minuto, para poder mostrar los enlaces en directo con los distintos periodistas ubicados en diversos sectores de la ciudad, que intentaban conseguir nuevos datos que permitieran establecer un panorama general, sin embargo, el efecto producido era justamente el contrario, era tal el bombardeo de imágenes e información que circulaba, que se pierde el todo coherente, otorgando el mayor de los espacios a lo fragmentario²⁹; de esta forma se convierte en un museo, pues éste es el *lugar de todas las fragmentaciones, de la totalidad imposible*³⁰. Así, el acontecimiento es tratado como evento por los MMC, arrebatándole el valor histórico que este carga, y borrando por añadidura el acontecimiento chileno anterior. En este sentido es pertinente explicar que el evento es aquello que depende de un único momento, momento que es aleatorio y que está en directa relación con el azar y el error³¹, en oposición al acontecimiento que tiene una raigambre histórica, político, ideológico otorgado por su contexto de producción que asume causas, razones y consecuencias.

²⁸ El tiempo, el espacio, condiciona la información y ésta queda supeditada al espacio disponible.

²⁹ Lo fragmentario es la totalidad imposible. Se refiere a aquello que ha sido desprendido de sus antiguas finalidades y destinos, o sea, con aplicarse como máquina poética, se trata de fragmentos arruinados de una sociedad que se ha desplomado. En: Jean-Louis Deotte. En: Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo. Cuarto Propio. 1998.

³⁰ Jean-Louis Deotte (1998). *ibid*

³¹ Véase Paul feyerabend. En: Tratado contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento. Madrid. Tecnos. 1986

De esta forma, la noticia es entendida y transmitida como espectáculo³², y como tal, debe captar el máximo de atención posible. En este afán, generan discursos mediáticos que borran la memoria, pues no hay tiempo para desarrollarla en profundidad. *Y si recuerdan, lo hacen funcionalizando la tragedia a los intereses del tiempo, pues la memoria se ha quedado sin superficie de inscripción, convirtiéndose en desmemoria.*³³ Es pertinente mencionar la discusión que entabla Avelar,³⁴ respecto del valor de la memoria en tiempos de mercado; al respecto, dice que la memoria mercantilizada es siempre metafórica; *cada imagen es entendida y producida como mercancía*. El valor de cambio que porta está en directa relación con el valor de impacto, esto es, la capacidad de producir shock en los receptores/espectadores. Así, Debord³⁵ agrega que uno de los rasgos distintivos del espectáculo consiste en aniquilar el conocimiento histórico, en particular, el pasado reciente. En su lugar se encuentra el reinado de un perpetuo presente, por lo tanto, la memoria en tiempos de mercado pretende pensar el pasado como tiempo vacío y homogéneo, *tendiendo a ser simbólico totalizante.*³⁶

Por su naturaleza, los modos de recuerdo con los que operan los MMC, borran el pasado, y presenta al recuerdo como discurso neutro, y no como memoria viva conflictiva que es

³² Concepto que será desarrollado en el Capítulo II de este informe.

³³ Martín-Barbero, op. Cit. p.2.

³⁴ Idelver Avelar. En: Alegorías de la Derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo Santiago: Cuarto Propio, 2000.

³⁵ En: Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. Naufragio. 1995.

³⁶ Avelar. (2000) op. cit p.4.

capaz de hacerse cargo de su historia, *reinterpretando el pasado que mantiene el recuerdo de la historia abierta a muchas lecturas y sentidos.*³⁷

Claramente está que los MMC cumplen una función social importante en tanto son canales que permiten socializar la información y pueda ésta llegar a la mayor cantidad de personas. Sin embargo, es importante no perder de vista que si bien, pueden cumplir la función social para la que fueron creadas, más allá de entregar la información, promueven modelos sociales y son instrumentos ideológicos de ciertos grupos de poder. Más aún cuando la lectura está determinada por la experiencia, y toda experiencia de lectura es la experiencia de un consumo.

En este sentido, hay un diario que ha acompañado y que ha sido el canal por el cual, los chilenos se han enterado a lo largo de su historia, del acontecer nacional e internacional. Me refiero a El Mercurio³⁸.

La portada de un diario, es decir, la puerta, el espacio que permite ingresar a otro espacio, el umbral que separa lo que está fuera de lo que está adentro, es el espacio físico que

³⁷ Véase Nelly Richards. La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales. En: Residuos y metáforas. Editorial Cuarto propio. Santiago, 1998.

³⁸ Periódico fundado en 1897 en la ciudad de Valparaíso. Tres años más tarde, en 1900, justamente un 12 de septiembre, aparece a la opinión pública el primer ejemplar de este diario, en la ciudad de Santiago. Este diario, ha sobresalido respecto de los otros, básicamente por su estructura que está dividida en cuerpos y que les permite ahondar con mayor profundidad y especificidad los temas tratados, sin embargo, es aquí donde se genera una contradicción que me parece pertinente constatar pues, a pesar de que un número importante de chilenos, pone en duda la veracidad del medio, reconoce el sesgo ideológico que (de)muestra abiertamente y por ende, lo deslegitiman, El Mercurio, fue y sigue siendo el diario más leído.

contiene la síntesis de lo más noticioso, de aquello que debe ser público, pues su contenido es relevante para el colectivo social.

Si bien en sus inicios, los diarios y periódicos no incluían fotografías³⁹, hoy es un hecho que no se cuestiona, pues es costumbre que una imagen acompañe, confirme y grafique lo que el discurso está comunicando. Sin embargo, la fotografía en sí misma no tiene por qué ser un relato visual que confirme el texto escrito; ella por sí sola puede comunicar algo distinto que opera paralelamente al discurso escrito, llegando incluso a contradecir lo que este comunica.

Así, Barthes⁴⁰, hablando de la fotografía periodística dice: “cualquiera sea el origen o el destino del mensaje, la fotografía no es tan solo un producto o una vía, sino también, un objeto dotado de autonomía estructural”. La fotografía periodística es un mensaje que pretende comunicar algo a través de una imagen. Como todo mensaje está constituido por una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor. La fuente emisora es la redacción del diario(...), el medio receptor es el público que lee el diario y el canal de transmisión es el diario mismo, o más precisamente un complejo de mensajes concurrentes, cuyo centro es la fotografía y cuyos contornos están representados por el título, la leyenda... y de manera más abstracta pero no menos importante, el nombre mismo del diario...” esta última afirmación me parece relevante para el propósito de este informe, pues el nombre de un diario constituye en sí un saber que puede desviar notablemente la lectura del mensaje

³⁹ (...) *La fotografía inaugura la Mass-media visual cuando el retrato individual se ve substituido por el retrato colectivo. Al mismo tiempo se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación.* Freund(2000)op.cit. p.p6

⁴⁰ En Roland Barthes: La cámara Lúcida. Notas sobre fotografía Barcelona, Paidós, 1989.

propriadamente dicho: una foto puede cambiar de sentido al pasar” del Mercurio al The Clinic”⁴¹.

Si bien es cierto, que la imagen no es lo real, si podemos afirmar que es su *analogón perfecto*⁴². En este sentido, la característica que define a la fotografía es su capacidad para reproducir lo real de lo fotografiado, convirtiéndose en un significante en sí mismo, o como diría Barthes, *en un mensaje continuo*.

¿Cómo es posible que el 11 de septiembre chileno se vacíe, se ruine y se resignifique a partir del atentado sufrido por el edificio que representa el capitalismo americano?

La comparación de ambos eventos a partir de las fotografías, que muestran dichos ataques, publicadas en el Mercurio permite establecer el vaciamiento del once de septiembre chileno a partir del tratamiento que los MMC le han dado a tales eventos, particularmente al segundo. Si comparamos los titulares que expresan el acontecer, podemos evidenciar que el impacto del 2001 supera en espectacularidad al de 1973, y esta espectacularidad está dada exclusivamente por la simultaneidad de la información y por la fuerza que le asignaron al ataque terrorista. En lugar de trabajar los acontecimientos como algo que sucede en un tiempo largo o por lo menos mediano, los medios los presentan sin ninguna relación entre ellos, en una *sucesión de sucesos* —valga lo que hay de redundancia como síntoma del autismo de que hablaba antes— en la que cada acontecimiento acaba *borrando* al anterior, disolviéndolo.

⁴¹ He cambiado, para ejemplificar y contextualizar la cita en la realidad chilena, el nombre de los diarios. Barthes dice: *L’Aurore a L’Humanite*.

⁴² Barthes(1999) opcit. P47.

La mass-mediaticización pone en evidencia la problemática de la memoria histórica. En el caso de Chile, esto se vio reflejado en los tiempos de la post-dictadura⁴³, y en el caso de Estados Unidos, en el tiempo posterior al ataque.

En este sentido, el hecho que Estados Unidos haya sufrido este tipo de ataque en una fecha que pertenecía al imaginario colectivo chileno, resta, sustrae el valor político simbólico que dicha fecha significaba para el pueblo chileno. En este sentido es pertinente decir que *el paso del museo no ha sido solamente una privación, sino una sustracción. El museo hace un trabajo de extracción, de ruínificación.*⁴⁴

Dicho evento, arrebató la exclusividad que hasta ese entonces Chile tenía respecto de esa fecha, con los derechos asociados a recordar a sus víctimas, a sus caídos, a sus desaparecidos. Así, un monumento intencional, un memorial explícito debe dar cuenta de la singularidad acontecimental de tal monumento⁴⁵.

⁴³ Avelar (2000). Op. cit, p14.

⁴⁴ Véase Deotte (1998). Op. Cit. p 41.

⁴⁵ Ibid.

2. La escritura imaginaria: el referente del significante, el poder espectacular del signo.

La fotografía es nuestro exorcismo. La sociedad primitiva tenía sus máscaras, la sociedad burguesa sus espejos, nosotros tenemos nuestras imágenes.

Jean Baudrillard⁴⁶

2.1 La fotografía

La foto⁴⁷-grafía⁴⁸ (la escritura sobre/de la luz) como tal, surge en 1839 en Francia, cuando un grupo de diputados propone a la cámara que el Estado adquiriera el invento de la fotografía y lo hiciese público⁴⁹. De ahí en adelante, todos los estudios e investigaciones permitirán que la fotografía mejore su calidad y perfeccione su técnica.

Tal cual lo expresa Freund, la fotografía ha sido un documento social que ha permitido mostrar, (re)producir, fijar acontecimientos, personas a través del paso de los años. Lo interesante acá pareciera ser cuál ha sido el camino que esta ha tenido que transitar para convertirse, de ser un documento social capaz de reflejar las clases sociales, a ser un “artefacto artificioso”.

⁴⁶ Jean Baudrillard. En: La transparencia del mal. Anagrama. Buenos Aires. 1995

⁴⁷ Del gr. φωτο-, de la raíz de φῶς, φωτός, **luz**

⁴⁸ Del gr. -γραφία, de la raíz de γράφειν, **escribir**.

⁴⁹ Gisele Freund. En: La fotografía como documento social Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2001

Elaborar una retórica de la fotografía es posible en la medida que asumamos y establezcamos que la fotografía es una referencia icónica, es decir, existe un rasgo que la asemeja al objeto/sujeto fotografiado. En este sentido, existe una analogía entre la fotografía misma- la imagen- y las técnicas que le permiten producir(se) y fijar(se).

En este sentido, la fotografía a partir de su creación, y más particularmente en el siglo XX, ha permitido que los sujetos amplíemos nuestra visión de mundo, sepamos qué ocurre más allá de nuestros límites geográficos y recibamos la visión de la realidad que de ella se nos da (y que no siempre coincide con la realidad de los hechos). Así, la mirada que permite no es unívoca ni equívoca, pues dependerá de la enciclopedia mental y de las experiencias vitales del sujeto receptor; por lo tanto, la imagen fotográfica debe ser entendida como un texto visual, portadora de un relato⁵⁰ que puede ser leído⁵¹ y re-escrito infinitamente.

Así, al situar la mirada en una fotografía, entendiendo que esa imagen es en sí misma un relato, una historia, que puede ser desenredada⁵² por el receptor/lector/ escritor, y que éste puede a la vez, re-escribir otra historia con matices que la diferencien, a partir de una primera imagen, entendemos el valor de dicha imagen fotografía. De ahí el inmenso poder

⁵⁰ El relato es la instancia que relaciona la historia narrada (o contada) con el destinatario. El único modo que tiene lector (receptor) de conocer una historia es a través de un narrador y de una narración que convierte la *fábula o historia* (conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal) en *trama* (conjunto de los mismos motivos en la sucesión y relación en que son presentados en la obra). Para anular la distancia entre historia y destinatario (que suele ser temporal) el relato recurre a la descripción, al diálogo, y a otros recursos que le sirven para este fin. Véase Genette, Gérard. En: *La voz. Figures III*. -- París: Editions du Seuil, 1972. (Traducción de Ramón Suárez. Santiago 1998).

⁵¹ Todo acto de lectura, es un acto de escritura. En; Roland Barthes. *S/Z*. México. Siglo Veintiuno.1992

⁵² Barthes prefiere hablar de (des)enredar, en vez de (des)cifrar o (de)codificar.

connotativo del que es portador la fotografía.⁵³ Una misma imagen puede variar su significación y su interpretación, dependiendo del contexto en el que se inserte. Así, el fotógrafo ostenta un inmenso poder en tanto es el sujeto de la enunciación que ha elegido el cómo y el qué narrar. Contar una historia supone siempre dejar de contar otra, omitir perversiones⁵⁴; de ahí el poder que ejerce el fotógrafo, pues es él quien escoge lo que va a mostrar, él establece los bordes, él decide aquello que quedará dentro del plano, y por

⁵³ Una fotografía, dependiendo del contexto en que se inserte y del texto que la acompañe, en el caso que lo haya cambia radicalmente de sentido. Un ejemplo de esto lo da Freund en su libro, a raíz del surgimiento de los mass-media y del auge de las revistas, que se produce en Estados Unidos, que han incluido fotografías que acompañen e ilustren los reportajes que incluyen. Ella misma cuenta que: *la compra y venta de títulos en la Bolsa de París todavía se realizaba al aire libre(...), un día me dediqué a tomar una serie de fotos(...) de esa ebullición, tomando como blanco a un agente de cambio(...) envié esas fotos a diversas revistas europeas bajo el anodino título de “Instantáneas en la Bolsa de París” (...) al poco tiempo recibí un periódico que decía a modo de titular “Alza en la bolsa de París, algunas acciones alcanzan un precio fabuloso”(...) así mi reportaje cogía el sentido de un acontecimiento financiero. Mi asombro fue cuando descubrí días más tardes las mismas fotos en un periódico alemán bajo el título, esta vez, de <Pánico en la Bolsa de París, se desmoronaron fortunas, miles de personas arruinadas>, mis imágenes ilustraban perfectamente la desesperación del vendedor y la agitación del especulador en trance de arruinarse. (...) cada publicación había dado a mis fotos un sentido diametralmente opuesto(...). Freund (2001) op. cit. .p.142.*

⁵⁴ “(...)pero la imagen fotográfica, incluso en la media en que es un rastro, no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien, fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir(...).” En: Susan Sontag. Ante el dolor de los demás. Editorial Alfaguara, Buenos Aires, 2003

ende, tiene el derecho a decidir cual será el centro⁵⁵ y que será lo ob-sceno. Al respecto, es pertinente la pregunta que se formula Sontag⁵⁶ *¿qué hay en la foto que no se está mostrando? ¿qué es lo no revelado en la foto?* Así es como el relato de una fotografía opera siempre metonímicamente; en el caso particular de las imágenes que aparecen en las portadas del Mercurio, que evidencian el momento en que dos objetos arquitectónicos están en su proceso de ruínificación, más allá de eso, las imágenes obligan a desplazar el significado y a (des)centrarse en lo que no aparece en las fotografías. Si bien es cierto que las imágenes *reiteran, simplifican, agitan*, logrando así el objetivo deseado, y *que en la actualidad ejercen la misma suerte de autoridad en la imaginación que es ejercida por la palabra impresa, y por la palabra hablada antes, parecen absolutamente reales, y no se pone en duda que lo que se muestra es real, sin embargo, al intentar espectacularizar, se pierde incluso esa realidad que es más real y que es más cruda que lo que exclusivamente muestra la fotografía*⁵⁷.

Reafirma lo anterior el hecho que *la fotografía explica el estado del mundo en nuestra ausencia. El objetivo explora esta ausencia. Incluso en los rostros o los cuerpos cargados de emoción y patetismo, sigue explorando esta ausencia*⁵⁸.

⁵⁵ Está en el centro de la totalidad y sin embargo, como el centro no forma parte de ella la totalidad tiene su *centro en otro lugar*. Jacques Derrida. En: La escritura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. Conferencia pronunciada en el College international de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre», el 21 de octubre de 1966. Traducción de Patricio Peñalver en *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

⁵⁶ Sontag. (2003)op. cit. p22

⁵⁷ op. cit, 35.

⁵⁸ Baudrillard(1995) op. Cit. p. 163.

Si analizamos bien las fotografías⁵⁹ que circularon del atentado mismo, podemos darnos cuenta que casi no existen imágenes que grafiquen el cuerpo humano cercenado, cortado, destruido, ni tampoco se mostraron fotografías que mostraran parte de cuerpos, salvo una foto que a través de internet dio la vuelta al mundo en la que aparecía un dedo en la mano de un bombero. Esta decisión de no publicar las fotos, a pesar de la oposición de la prensa amarillista, se sostenía en el respeto hacia las familias de las víctimas. Sin embargo, el tratamiento dado a los prisioneros detenidos en La Moneda, fue el contrario. Tanto la televisión como la prensa escrita, publicó fotos donde aparecían hombres y mujeres al momento de su detención en la casa de gobierno. El criterio que operó en ese momento era el legitimar la acción militar, y ser percibido como un gobierno temido que era capaz, a través de la fuerza de imponer orden y acabar con el caos reinante. Los miembros del gobierno de la unidad popular que estaban siendo detenidos, merecían ser fotografiados para que los chilenos fueran testigos del castigo que merecían por su accionar. Esas fotos⁶⁰, que son documentos que llenan los intersticios que dejan los discursos escritos, se han monumentalizado en tanto representan el terror ejercido por la dictadura, legitimando a las víctimas y convirtiéndose en el último rastro, en la huella que dejaron algunos de los hombres y mujeres que no se volvieron a ver con vida.

Resulta entonces que la fotografía muestra la ruina, monumentalizándola, fijándola.

Hay consenso respecto de la función que la fotografía cumple en una era de *sobrecarga informativa*⁶¹, pues *ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de*

⁵⁹ *Con la posibilidad de fotografiar a las personas sin que éstas se den cuenta, tales imágenes serán vivas porque carecen de pose, así inenta la foto desapercibida, sacada a lo vivo. Así comienza el fotoperiodismo moderno, ya no será la nitidez de la imagen la que marque su valor, sino su tema y la emoción que suscite.* Freund (2000) op. cit. P. 103.

⁶⁰ Mirar foto 1 y foto 2 donde aparecen las imágenes de las que hablo.

⁶¹ Ibid p.31

*memorizarlo*⁶², por lo tanto, existe un nexo directo entre el poder de la imagen fotográfica y la memoria que ésta evoca, y tiene responsabilidad directa en las relaciones que se establecen entre el olvidar y el recordar.

Observar las portadas, y las fotografías en ellas impresas, una en blanco y negro, correspondiente al instante en que La Moneda es bombardeada; la otra, que capta el momento en que las torres arden en llamas, tras haber recibido el impacto de los dos aviones, nos obliga a preguntarnos entonces, ¿qué transmite la fotografía? Barthes dirá que transmite *la esencia en sí, lo real literal .del objeto a su imagen hay ciertamente reducción: de proporción, de perspectiva, de color. Pero esta reducción no es en ningún caso, en ningún momento una transformación(...) para pasar de lo real a su fotografía no hace falta cortar este real en unidades y constituir esas unidades como signos sustancialmente diferentes de los objetos que nos dan a leer; entre este objeto y su imagen, no hace falta disponer de un relevo, es decir de un código; ciertamente la imagen no es real, pero ella es su analogón perfecto y es precisamente esa perfección analógica la que, ante el sentido común, define a la fotografía. Así aparece el estatuto particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código*⁶³”.

Habría que agregar que ambas fotografías evidencian y muestran lo obs-ceno, pues remiten no solo al edificio que arde en llamas, sino que metonímicamente remiten a los muertos y caídos, a los cuerpos fragmentados, arruinados, ausentes.

⁶² Ibid. p.32

⁶³ Barthes (1989) op. cit. p. 42

2.2 La fotografía y el espectáculo⁶⁴ de la ruina (la obs-cena grafía)

Toda fotografía periodística tiene asociada a ella, un texto explicativo de la toma. Al centrarse en la fotografía que aparece en la “primera portada”⁶⁵ observamos el texto que aparece al pie de la foto: “*esta espectacular fotografía captada desde el decimotercer piso del Hotel Carrera, muestra el instante en que uno de los aviones a reacción de la FACH, deja caer tres “rockets” sobre el palacio de la moneda, provocando una violenta explosión y humareda*”.⁶⁶ Siguiendo a Barthes, podemos establecer que el texto se convierte en parásito de la foto, pues explica en parte lo que la imagen muestra por sí sola. En este sentido, el texto parásito se sitúa en el ámbito de la connotación, pues un sujeto, probablemente el periodista, interpreta la foto, adjetivándola como espectacular.

La pregunta pertinente sería , ¿qué constituye a dicho evento en espectáculo? Y al mismo tiempo ¿cuál es la causa para que el mismo diario no titule, 28 años después, a un evento que más allá de la tragedia que efectivamente implicó, es infinitamente más espectacular que el primero?

Para responder dichas preguntas es necesario revisar el concepto de espectáculo.

⁶⁴ (Del lat. *spectacŭlum*). Cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles.

⁶⁵ Denominaré así a la portada del 11 de septiembre de 1973, aplicando criterios únicamente cronológicos.

⁶⁶ Este epígrafe contrasta con el titular que aparece en la 2ª portada, “*Aterrador ataque a Estados Unidos*” esta diferencia en el uso de adjetivos y el tratamiento de la información, será abordado más adelante.

Para Baudrillard y para otros teóricos, es en el siglo XIX, con las nuevas técnicas industriales y las nuevas formas de circulación, cuando surge un nuevo tipo de signo: “objetos potencialmente idénticos producidos indefinidamente en serie”. Para Baudrillard “la relación de los objetos dentro de tales series es de equivalencia y de indiferencia(...) y es en el plano de la reproducción, de la moda, de los medios de comunicación, de la publicidad, de la información y la comunicación donde se articula el proceso global del capital”, el espectáculo, entonces coincidiría con el momento en que el valor de signo adquiere precedencia sobre el valor de uso. Si bien no hay consenso respecto de lo que se puede entender como espectáculo, sí podemos afirmar que la noción de éste a partir de los años 60, con la irrupción de la televisión, se ha asociado a este medio, estableciéndose que un espectáculo- y no el espectáculo pues lo determina como si fuera el único- es lo que recibe el ojo del espectador. Y en este sentido, podemos afirmar que el espectador está asociado a la observación de algo, un objeto, una persona, una situación, que se ubica en la esfera de lo público.

Rojas⁶⁷ a partir de la discusión que se establece a raíz de la conexión que existe entre arte y espectáculo, define a este en términos, primeramente de la diferenciación que hay que hacer entre el acontecimiento propiamente tal y lo que designamos habitualmente como “evento”. Así agrega que lo propio del espectáculo sería la borradura u olvido de la diferencia entre *lo manifiesto* y su *manifestación*.

Lo que queda por preguntarse es si todo aquello que es considerado o es visto en su condición de espectáculo es mercancía. Si el objetivo del espectáculo es ser consumido, y consumir⁶⁸ es acabar(se), es destruir, entonces si es posible, que incluso no teniendo un valor de cambio cuantificable, el espectáculo sea una mercancía en tanto se agota en su consumo.

⁶⁷ Sergio Rojas. En: Arte y espectáculo ¿Qué queda por pensar? En www.philophia.cl

⁶⁸ (Del lat. *consumĕre*). tr. Destruir, extinguir

Tal cual lo explica Jesús Martín-Barbero⁶⁹, la comunicación es, entre muchas otras cosas, un proceso de dominación del otro, donde a través del mensaje expresado, intenta apropiarse de la atención del otro. Así, hay una lucha por imponerse ideológicamente⁷⁰ sobre el otro, Pero el fenómeno ocurrido en los días posteriores al ataque a La Moneda, es uno esencialmente inverso, esto es, la dominación (sobre los otros sujetos) es convertida en “el” proceso de comunicación, evitando así la proliferación de discursos y logrando la instauración de un discurso oficial que servirá para legitimar el nuevo orden imperante, ante los ciudadanos. Es pertinente decir, que El Mercurio como Medio Masivo de comunicación, (MMC) se convertía en la VOZ oficial, en tanto es portadora de una ideología, que respalda al nuevo orden político, y los hechos comunicados responden a sus propios criterios. Así, el discurso⁷¹ penetraría las conciencias humanas y sería replicado por los receptores, en tanto, transmite no una verdad, sino la verdad de lo acontecido⁷². Es lo que Martín Barbero llama la replica de los discursos del amo. Martín-Barbero agrega: “*la actividad de los dominados es abordable sólo a través del reconocimiento de las huellas*

⁶⁹ Martín-Barbero En medios **Medios: olvidos y desmemorias**.

En: <http://www.revistanumero.com/24medios.htm>

⁷⁰ Leo la ideología, desde Gramsci, tal cual él la entiende como práctica social que debe abarcar las dimensiones no articuladas de la experiencia social además del funcionamiento de las instituciones formales.

⁷¹ Entiéndase Discurso como el acto de la enunciación en el que se puede manifestar la existencia del sujeto en el enunciado, la relación entre el emisor y el receptor y la distancia que establece el sujeto entre el sí mismo y el enunciado. Al respecto Grinor Rojo dice que todo discurso es la representación semiótica de una ideología, entendiendo ideología como la experiencia de lo vivido. En Diez tesis sobre la crítica. Lom ediciones. 2000.

⁷² El discurso de un gobierno dictatorial es siempre un monologismo, que no da cabida a la polisemia, o a discursos que desestabilicen el discurso oficial.

que en la lectura, dejan ciertos procesos que tienen lugar a otro nivel, el de la estructura profunda”, en este sentido, se perfilaron dos discursos diametralmente opuesto que eran reproducidos por unos o por otros , dependiendo del lugar ideológico en el que estaban ubicados.

El espacio cultural⁷³ de la sociedad civil chilena estaba en disputa, es decir, había un intento de un grupo social determinado que intentaba poseer la hegemonía⁷⁴ cultural y política de todo el resto de la sociedad civil. Asimismo, seguía la sociedad chilena dividida en dos; en un lado estaban aquellos que pretendían la dominación, y por otro estaban los que intentaban la resistencia.

Solo que los que ostentaban la hegemonía política y económica, no eran portadores de la hegemonía cultural, puesto, que en lenguaje gramsciano, la clase dominante no es dirigente sino solo dominante, por lo tanto, es portadora del poder en la medida que ejerce exclusivamente, la fuerza coercitiva, es decir, en la medida que ejerce el terror.

De este modo, El Mercurio se convierte en el agente mediador, en documento portador de un hecho, y la forma en que comunique y el cómo lo haga, deben ser fidedignas y verosímiles, para que, de esa manera, los receptores decodifiquen y elaboren un discurso que sea capaz de dar cuenta de la realidad y magnitud de los hechos; así, cada lector será capaz de, a partir del enunciado, realizar una re- construcción, que será una e-lección en la forma como reconstruya la diéresis del evento. En este sentido, la re-lectura/re-escritura que realice cada sujeto será un testimonio, en tanto éste tiene como función principal relatar lo vivido, dar cuenta de la experiencia subjetiva, constatar dicha experiencia- que como

⁷³ Entiéndase la cultura como un espacio en disputa por establecer la hegemonía ideológica. En: Antonio Gramsci. Antología. Siglo Veintiuno Editores Argentina. Buenos Aires. 2004

⁷⁴ Hegemonía: complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales o culturales, teniendo en cuenta, que una hegemonía es siempre un proceso. Ibid.

toda experiencia es única y singular- monumentalizando dicha experiencia en tanto es ideológica, y permite mantener viva la memoria.

Asimismo, cuando Barthes habla de la foto evoca ese *punctum* que hace que una foto produzca un acontecimiento en la cabeza, en las mentalidades (activa el proceso que permite recordar) y entonces es otra cosa, una relación singular con la imagen observada. Ese *punctum* es el no-lugar, la nada, la nada en el corazón de la foto. Desaparece y en un lugar pasamos a construir un museo de la fotografía. Esta muerte que Barthes decía que está en el corazón de la foto, que es el poder simbólico de la foto, desaparece, toma la forma de un monumento.

El problema, entonces, se produce por la contradicción que se establece entre los muchos testimonios que se reproducían desde la clandestinidad que relataban lo que estaba sucediendo, con la voz oficial del documento. El testimonio reclama la memoria, pues necesita de ella para poder testimoniar, actualizando su relato. En este sentido el relato oficial está en permanente disputa con los relatos singulares de cada sujeto; lo que está en juego es el establecimiento de la verdad oficial, que debiera ser coherente con el o los procesos de con-memoración que legitiman la existencia del monumento.

En tanto documento, El Mercurio, debe ser fiel a la naturaleza que tiene como tal, es decir, debe ser objetivo y no puede ni debe tener un discurso que deleve una postura personal, y por ende subjetiva, del narrador que transmite el discurso.

¿Que ocurre con la ruina? ¿cómo es que el espectáculo se a-rruina?

La ruina, entendida como el proceso de la caída, es el cadáver (cadere), el cuerpo muerto que inicia su proceso de descomposición para convertirse en ceniza. El cadáver en tanto objeto alegórico, se afirma por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación con las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza a la alegoría⁷⁵.

⁷⁵ Deotte. op. cit.

El museo, en tanto espacio físico y simbólico, es el lugar que alberga a todo aquello que ha perdido su valor de uso, lo que aparece en el museo es lo que está en des-uso (lo que ha devenido en ruina), y que solo puede ser valorado a partir de su valor de antigüedad, es decir, es visto, es re-conocido, no ya por lo que es, sino por lo que fue⁷⁶, porque lo que, en términos del colectivo ya no sirve, ya que se ha convertido en un objeto arruinado. Por esto es que el museo es el espacio de la ruina, y se alimenta como tal, mientras más ruinas la cultura genere. sin embargo, es paradójal que lo que ha sido desechado, pase a tener otro estatus en el momento en que el museo lo expone con la finalidad de que sea admirado. Pero, ¿qué pasa cuando el espacio de la ruina se abre?, ¿qué ocurre cuando el museo, como el espacio natural destinado a cobijar lo arruinado, deja de estar circunscrito al espacio cerrado, a la construcción destinada expresamente para aquello? Lo que ocurre es la ruinificación de ese espacio ciudad que va arruinando a los demás espacios que lo circundan.

Cuando una cultura vive procesos que debilitan, que fracturan aspectos medulares de su ser, se arruina. Así, la propia ciudad se convierte en el lugar que alberga la ruina, y ésta contamina, se fusiona con lo que está a su alrededor, convirtiendo a la ciudad en un museo. A partir del evento once de septiembre, Santiago, y por extensión Chile, se museificó.

La Moneda se convierte entonces, en el memorial que metonímicamente permite recordar a los caídos, a los detenidos y a los desaparecidos. Así, el palacio de gobierno se monumentaliza. Pero no hay que olvidar que, después del ataque sufrido, este edificio fue restaurado, por lo tanto, es un monumento en el que ha operado la cosmética, convirtiéndolo ya no únicamente en un monumento, sino en un monumento cosmético.

Por otra parte, ¿qué ha ocurrido con el espacio vacío, la denominada zona cero en Manhattan, que dejó el atentado a las torres gemelas?

⁷⁶ Benjamín habla del valor de culto versus el valor de uso.

Es justamente el objeto arquitectónico, que metonímicamente ostenta el poderío norteamericano, el que se ha convertido desde la ausencia, desde la ruina, desde su (des)aparición, en un memorial explícito. Es el propio vacío, es el espacio borrado y suspendido el que se ha monumentalizado, y el que permite recordar. Las cenizas resultantes de aquella destrucción, desplegadas en el suelo, dispersadas y borradas en la atmósfera, son las que permiten, desde la ausencia, recordar la presencia que alguna vez tuvieron dichas torres en Manhattan⁷⁷, pues incluso era tal su pertinencia al espacio urbano que se convertían en invisibles a los ojos de los habitantes, pues *la arquitectura puede hacer un trabajo de desaparición(...)puede dominar la (des)aparición*⁷⁸.

En este sentido, Estados Unidos no se arruina, sino que se vacía, pues la ausencia, el espacio vaciado es el que contamina a la ciudad toda. Este vaciamiento también es ideológico, pues la economía que ha sido paradigmática a nivel mundial es la que ha sido erosionada testimonialmente con este ataque.

La ausencia del WTC es la que permite la con-memoración constante de la destrucción de la obra arquitectónica, y de los sujetos que allí perecieron.

Merece ser comentado, al alero de la catástrofe sufrida en Nueva York y su ruina, cómo la fotografía⁷⁹ de Gabriel Orozco⁸⁰ opera prolécticamente⁸¹ anticipando el arruinamiento de

⁷⁷ *Es la Historia de lo invisible, ves los edificios al llegar, pero luego se hacen invisibles en la medida que ponen en jaque la visibilidad hegemónica, la del sistema, donde todo debe volverse inmediatamente visible y descifrable.* En Jean Baudrillard y Jean Nouvel. Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía. Fondo de cultura económica. Buenos Aires. 2000.

⁷⁸ Ibid, p.24.

⁷⁹ Isla dentro de la isla. 1996.

las torres. A través de materiales de deshechos, y de escombros, Orozco ha (re)presentado el arruinamiento de la isla de Manhattan. Esta intervención urbana con el fin de fijarse y monumentalizarse en la fotografía, se ha adelantado a la ruina puesto que la fotografía data de 1996. Así, la fotografía opera como discurso anticipador de la realidad. El arte se ha adelantado al espectáculo del desastre, monumentalizándolo. La fotografía de Orozco evidencia el simulacro: Muestra la isla arruinada dentro de la isla. Es una puesta en abismo que opera intertextualmente.

Si la fotografía se ha monumentalizado, convirtiendo(se) en un referente que permite mantener activa la memoria. ¿qué ocurre, entonces, con la memoria en tiempos de mercado?⁸² La memoria se ha convertido en mercancía. Su valor de cambio es superior a su valor histórico. Los mass- media, siendo fiel a su función, imparte su ideología a través de las imágenes que reitera, convirtiendo, tal como lo desarrollé en el capítulo anterior, al acontecimiento en evento, restándole su valor histórico, impidiendo la nostalgia, pues tal cual lo expresa Benjamín *la nostalgia es siempre del pasado*; al eliminar el pasado del evento, se impide el derecho humano a recordar, a añorar, a sentir nostalgia de lo que ya pasó, asignándole un solo tiempo: el presente perpetuo, esto es su vaciamiento. Así ambos eventos se transforman en pastiche, y el once de septiembre chileno es (des)calificado en su origen. Este vaciamiento del origen, entendiendo a este como el proceso de llegar a ser y a

⁸⁰ Su obra abarca fotografía, pintura, escultura, grabado e instalación. los temas recurrentes de su obra pueden citarse: la re-escritura de las ciudades y la presentación de lo insólito de lo cotidiano

⁸¹ Prolepsis: (Del gr. πρόληψις). Figura de dicción en que anticipa el autor la objeción que pudiera hacerse.

⁸² Avelar (2000) op. cit. p.37

desaparecer⁸³, lleva inexorablemente al (des)centramiento del sujeto, es su borradura, es su propio arruinamiento.

⁸³“El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por <<origen>> no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro. En cada fenómeno relacionado con el origen se determina la figura mediante la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. Por consiguiente, el origen no se pone de relieve en la evidencia fáctica, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. Las directrices de la contemplación filosófica están trazadas en la dialéctica inherente al origen, la cual revela cómo la singularidad y la repetición se condicionan recíprocamente en todo lo que tiene un carácter esencial.” Walter Benjamín. En: El origen del drama barroco alemán. Editorial Taurus, Madrid, España, versión castellana de José Muñoz Millanes, 1998.

3. La imagen como discurso del terror.[o la violencia pornográfica (entre)tejida discursivamente]

Barthes⁸⁴ comenta, parafraseando a Genevieve Serreau, quien expone el sentimiento que genera una foto de unos guatemaltecos comunistas que han sido ejecutados, que dicha fotografía no es terrible en sí; sino que lo terrible proviene del hecho de que nosotros la miramos desde nuestra libertad.

En este sentido, la fotografía que aparece en la portada del Mercurio, que logra captar en primer plano el instante en que los aviones chocan con las torres, (instante que no es tal, pues siempre habrá una diferencia, que difiere la diferencia⁸⁵, que captará el instante después de que las cosas sucedan) genera horror; pero no lo hace por el simple hecho de captar a dos aviones estrellándose contra edificios, sino porque lo que metonímicamente⁸⁶ representa. Además, como el instante es captado de manera casual, pues las fotos estaban destinadas a dejar testimonio gráfico del primer y supuestamente único impacto, la fotografía que fija el segundo ataque no ha sido hecha con la voluntad de impactar, ni de generar terror, y por lo mismo, permite que cada receptor se estremezca por si mismo.

⁸⁴ En: Mitologías. Edición Siglo veintiuno. Buenos Aires, 2003

⁸⁵ Jacques Derrida. En: La escritura y la diferencia Anthropos. Barcelona. 1989.

⁸⁶ La explosión del edificio, expresa metonímicamente la muerte, la desaparición, la fragmentación de los 6000 cuerpos que perecieron en el atentado.

Si revisamos la 2ª portada, observamos que el título que acompaña a la fotografía es: **Aterrador ataque a EE.UU**; En este sentido, El Mercurio refuerza la idea del terror⁸⁷, legitimándolo en el discurso aparecido en la portada y reforzando la percepción que el colectivo humano se había hecho del evento.

Esta doble violencia ejercida- por un lado, la violencia inherente a todo ataque, y por otro, la violencia discursiva, apoyada en las imágenes fotográficas y en la repetición excesiva de las imágenes televisivas del momento de la caída de ambas torres, que emerge con el propósito de asentar en la población mundial el peligro del terrorismo, su terror, su sorpresa y la vulnerabilidad en la que (nos) deja (ese fue el discurso oficial que propagó el gobierno norteamericano, pues era funcional a sus intereses hegemónicos y económicos) - es lo que nos permite vincular al segundo evento once de septiembre, y metonímicamente al primero, con las categorías asociadas a la pornografía, para explicar el modo en que a nivel mediático fueron tratados, desplazando su significado, vaciándolos y luego re-significándolo.

Así, la pornografía entendida como recurso y no como tema⁸⁸, permite evidenciar frontalmente la violencia de los ataques en tanto la exhibe⁸⁹, generando así una transgresión

⁸⁷ El terror no es la violencia . el terror no posee un fin , es un fenómeno extremo, es decir, que está mas allá de su finalidad. Es más violento que la violencia. Cualquier violencia tradicional, regenera el sistema, siempre y cuando esta tenga un sentido. Solo amenaza realmente al sistema la violencia simbólica, la que no tiene sentido y no conlleva ninguna alternativa ideológica.

⁸⁸ “Nadie debería emprender un debate sobre la pornografía sin antes reconocer que hay varias pornografías-por lo menos tres- y sin asumir el compromiso previo de abordarlas una por una. La verdad sale muy beneficiada cuando se examina, por un lado, la pornografía como elemento de la historia social y, por otro, la pornografía como fenómeno psicológico,(...), y cuando, por añadidura, se distingue de estas dos otro tipo de pornografía: una modalidad o convención menor pero interesante dentro de las artes.

a través de la hiper⁹⁰-realización, la hiperbolización⁹¹ y la re-iteración de imágenes que nos lleva directamente al vacío, a la borradura, permitiendo el olvido activo⁹². En tanto exhibe , nos sitúa en la (obs)cenidad, en lo oculto, en aquello que no se ve, pero que sin embargo, existe, esta ahí, y debe ser (de)velado.

La hiperrealización, la hiperbolización, la reiteración y la proliferación son categorías estéticas que operan como recursos y también como procedimiento, y en este sentido sirven para explicar el proceso de vaciamiento del evento norteamericano. En este sentido es pertinente abordar la pregunta que se hace Baudrillard, *¿qué hacemos después de la*

Véase Susan Sontag. La imaginación pornográfica. En: Estilos radicales. **Barcelona. Muchnik, 1985.**

⁸⁹ Esta exhibición es anfibológica, debido a que es tanto ese mostrar que termina vistiendo y ocultando.

⁹⁰ Hiper: Del gr. ὑπερ-). elem. compos. Significa 'superioridad' o 'exceso'.

⁹¹ Figura literaria que establece exageración retórica que interpretada literalmente deforma la realidad.

⁹² Véase Deotte(1998) op. cit.

*orgía*⁹³? Respecto de la pregunta formulada, y ante la realización de todas las utopías que ya han sido representadas *real o virtualmente*, él mismo responde que ante tanto exceso de realidad no nos queda más que *hiperrealizarlas en una simulación indefinida*.⁹⁴

En este sentido, los sujetos espectadores en “vivo y en directo” hemos sido convertidos en Voyeuristas⁹⁵ del espectáculo del horror. Asistimos a una orgía mediática sobrecargada de imágenes que operan en la contaminación de la información.

En este sentido, podemos decir que el atentado a las torres gemelas se convierte en un evento que ha sido víctima del efecto hiperreal del cual es portador la propia industria norteamericana de películas, transformándolo en un atentado *de película*, en tanto son los recursos de los mismos films de ficción –con sus espectaculares colisiones aéreas y explosiones desmesuradas, insertas en la cotidianidad- los que articulan la operación y el

⁹³ *La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos. Liberación política, liberación sexual, liberación de las fuerzas productivas(...), liberación del arte.(...) ha habido una orgía total, de lo real, de lo racional, de lo sexual, de la crítica y de la anticrítica(...). hemos recorrido todos los caminos de la producción y de la superproducción virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías, de placeres. Hoy todo está liberado(...) y nos encontramos colectivamente ante la pregunta: ¿Qué hacer después de la orgía? Ya solo podemos simular la orgía y la liberación, fingir que seguimos acelerando en el mismo sentido, pero en realidad aceleramos en el vacío.* En Jean Baudrillard. La transparencia del mal. Anagrama. Barcelona, 1991.

⁹⁴ Ibid. P11.

⁹⁵ Voyeur: (Voz fr.). Persona que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas.

espectáculo terrorista. Es este exceso de realidad lo que inviste a este atentado de espectacularidad⁹⁶.

Por otra parte, la proliferación opera asociada a la re-iteración de imágenes, y la realidad aparece “exagerada” en su dimensión real, sustrayendo cierta verosimilitud a la diégesis del evento. La mayoría de los diarios, periódicos y revistas de los distintos países publicaron en sus primeras páginas las fotos de las torres ardiendo. Al año siguiente, para el primer aniversario de la conmemoración, esas imágenes volvieron a publicarse, sin embargo, el efecto de shock había disminuido. Eso es justamente lo que provoca la proliferación y re-iteración de imágenes: anestesia. La provocación de la que eran portadoras las fotografías ya no es tal, pues se ha producido un acostumbramiento visual, a pesar de que los discursos sigan portando la sensación de tragedia o catástrofe al momento de referirse al evento.

Asimismo, la hiperbolización en tanto exagera, extrema el evento, violentándolo en su significación, diseminando su significado, vaciándolo.

Cada uno de estos eventos, es tan grande en su dimensión que no hay superficie de inscripción que soporte tanta catástrofe.

En este sentido, Baudrillard⁹⁷ define el tiempo real *como la identificación de la materia consigo misma*, lo que él sostiene es que, *en nuestras circunstancias actuales lo real ha*

⁹⁶ *Cuesta tanto creer la imagen del acontecimiento que estamos viendo, que es inevitable no exclamar, esto es inimaginable., ya que no hay representación posible de este suceso, estamos frente a lo sublime, a lo que no puede ser representado, pero que sin embargo, es, sucede. Es a la vez, no real y más que real. En lugar de producir información pretendidamente real, éste produce una incertidumbre inmensa, porque rompe la sucesión lineal de los hechos reales. (a nivel sintagmático se produce un hiato, un vacío, que solo puede ser llenado con el horror que la imagen y los discursos que emergen a partir de ellas, producen. Sontag op. cit.*

⁹⁷ Baudrillard (1991) op. cit. p.9

desaparecido, debido a que estamos inmersos en el mundo de la simulación y la virtualidad, es por esto mismo que es necesario plantearse un modo de regresar a la realidad, puesto que si no lo hacemos estaremos condenados a la desaparición total.

Esta vuelta a lo real se torna complicada en la medida que lo **hiper** se ha convertido en el imperativo mediático. Lo excesivo como estética de la visión, conforma las obscenas figuras de un espectáculo que clausura la mirada en el éxtasis de la comunicación y de la información.

Asistimos entonces, a un mundo pornografizado, en el que la manera en que los sujetos se comunican y se relacionan está en directa relación con la dictadura de las imágenes, del significante, de la inmediatez. Es por esto que el vacío comienza a llenar espacios que antes estaban destinados al significado, pero que sin embargo, el éxtasis de las imágenes opera hegemónicamente en el ámbito cultural. El sujeto mediático del que habla Baudrillard se siente cómodo en esta sobre-carga orgiástica de imágenes; mientras no haya un cuestionamiento est-ético, eso no variará. Este cuestionamiento que debiera generar el sujeto como individuo y también como colectivo social en el que se inserta, debiera darse a partir, primeramente de la discusión profunda respecto de la modernidad y sus efectos, sin embargo, los sujetos en el léxico diario utilizan los términos moderno/modernidad/modernización, sin tener, la mayoría, conocimiento acabado de su significación real ni de las consecuencias sociales, políticas, ideológicas, culturales que han tenido y siguen teniendo.

En síntesis, la porno(foto)grafía convierte en mercancía al evento tratado, mecanizando su acontecer, y termina (con)virrtiéndolo en un artefacto.

Conclu-ir

Tal cual lo expuse en la introducción, y fue desarrollado a lo largo del informe, re-mirar, re-pensar, re-escribir y re-significar el evento once de septiembre chileno, haciéndose cargo de toda su performatividad y de la acción de re-escribir al entenderlo como juego⁹⁸, sin límites ni restricciones, implica potenciar su valor (el del acontecimiento) a través de lo escribible⁹⁹.

A partir del evento once de septiembre norteamericano, que obliga a partir de su suceder, a explicitar a qué once de septiembre uno se refiere (el chileno o el norteamericano), Implica también, el desplazamiento permanente del significante. Así, el texto se presenta con una pluralidad de sentidos, estableciendo la infinitud del lenguaje¹⁰⁰; esta pluralidad de sentido es lo que otorga el poder al lector.

Teniendo claro que la lectura/escritura no es una manera de consumir un texto, sino que es un juego que se configura a partir del retorno de lo diferente, como disolución ideológica (Nietzsche). Al re-escribir el texto se intenta encontrar no el texto verdadero, sino el texto plural que resulta ser el mismo, pero nuevo¹⁰¹.

De este modo, habiendo revisado ambos eventos inscritos en las portadas del diario El Mercurio, habiendo jugado con su significación simbólica-ideológica y con su

⁹⁸ Lyotard. Op. Cit. 1998.

⁹⁹ Lo escribible como la posibilidad que tiene un texto de ser escrito y re-escrito. Roland Barthes. En: S/Z (1970).

¹⁰⁰ Ibid, Barthes entiende al texto como potencia de lo escribible.

¹⁰¹ Ibid.

monumentalización, puedo concluir que: **el evento once de septiembre chileno, vuelve a abrirse, y lo hace en la medida que se arruina el monumento que sostenía el argumento que lo monumentalizaba.**

Si bien La Moneda sufrió los ataques de los proyectiles, y hubo una parte de ella que resultó completamente destruida y que debió ser restaurada, hoy día la construcción arquitectónica, convertida en museo existe y su presencia arruinada permite la conmemoración del quiebre institucional, de las heridas que este dejó y principalmente, permite recordar a los muertos y desaparecidos. Es decir, funciona como memorial activo.

Por otra parte, ocurre el proceso inverso con las torres gemelas, puesto que éstas se monumentalizan a partir de su caída, ya que el verdadero monumento generado son las cenizas que su ausencia produce. En este sentido, su presencia es una presencia siempre diferida que difiere el monumento; así la economía capitalista es convertida en una memoria diferida.

Las razones que alimentan y conducen el accionar de la organización oriental Al Qaeda son religiosas; su libro religioso, El Corán, es el que los mandata a intentar eliminar a Estados Unidos pues su desaparición es un bien para la humanidad. En este sentido, este movimiento está basado en un fundamentalismo religioso, convirtiéndose esto en una de las razones esgrimidas para repudiar y deslegitimar su accionar; pero yo me pregunto, ¿no es acaso también el accionar del gobierno presidido por el Presidente George W. Bush un tipo de fundamentalismo? Si pensamos que todo su re-accionar, es justificado, en tanto constituye su legítima defensa a los ataques recibidos, amparados en la frases: **In God we trust**¹⁰², la idea no resulta en absoluto descabellada. Esto confirma la idea que es el dinero y su circulación en la economía mundial, la razón que mueve al gobierno y al ejercito norteamericano a declarar la guerra a Irak; y la justificación está inscrita en el propio dollar.

¹⁰² Frase impresa en el dollar norteamericano.

Lo que el atentado de Al Qaeda pretende, al realizar el ataque es penetrar a modo de violación, al sistema económico norteamericano, sin embargo, dicha penetración es imposible mientras las dos torres remitan al falo; así es como necesitan subvertirlas, transformándolas en una cavidad que permita in-voluntariamente dicha penetración.

Ambos eventos monumentalizan la muerte. Es el sufrimiento de los caídos y su aniquilación lo que deviene en desastre. Sin embargo la manera en que esta se produce en ambos eventos es diferente.

En el momento posterior al impacto de los aviones en las torres, las personas que se encontraban en los pisos superiores, ante la desesperación de ver como el fuego empezaba a alcanzar a los demás pisos, y darse cuenta que el rescate se hacía más difícil y de esa forma, entendían que la muerte era inminente. Decide lanzarse al vacío. Este lanzamiento opera en la posibilidad de la e-lección; es decir, el ser humano ante la inexorabilidad de la muerte, prefiere morir de una manera en que su voluntad lo haya decidido. A pesar de esta e-lección, no está en juego el carácter de víctimas con el que serán recordados para la posteridad.

En La Moneda la muerte adquiere una cara distinta. Si bien es cierto que el Presidente de la República elige suicidarse, convirtiéndose en ese instante en monumento que remitirá discursivamente a la valentía y consecuencia con la que actuó y murió, y que opera en oposición al actuar de Augusto Pinochet, calificado de cobarde y asesino, hubo otras muertes de las que no fuimos testigos directo, pero metonímicamente el Palacio de Gobierno nos las re-cuerda. Así la detención de cada sujeto se convierte en testimonio de lucha y compromiso, monumentalizándose a partir de sus asesinatos y desapariciones.

Una de las preguntas evidentes que hay que hacerse después de la ocurrencia de hechos como estos es ¿Quién ganó finalmente el once de septiembre de 1973 y quién ganó el once de septiembre del 2001?

En el caso del acontecimiento chileno, los ganadores, sin duda, fueron las Fuerzas Armadas y el grupo económico, político e ideológico que lo apoyaba, la derecha chilena, ya que a

pesar que el país ya ha recobrado su democracia, los grandes cambios económicos que la dictadura chilena impulsó y las fracturas que dejaron en la izquierda, debilitándola debido a su fragmentación, han sido procesos irreversibles.

Por otro lado, el accionar de Bin Laden y sus aliados pretendió desestabilizar la cultura falologocéntrica reinante, sin embargo, y a pesar de la tragedia producida, esta sigue en pie, pues su fuerza es enorme y convierte a cualquier accionar de este tipo en una marca que raya, que deja huella, pero que no permite su destrucción.

Bibliografía

Adorno, Th. W y Horkheimer, M. Concepto del iluminismo. Odisea o mito e iluminismo. En: Dialéctica del Iluminismo. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987; pp.15-59; pp. 60-101.

Anderson, Perry. Los orígenes de la posmodernidad. Barcelona, Anagrama, 2000.

Avelar, Idelber. Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago, Ed. Cuarto Propio, 2000.

Barthes, Roland. El grado cero de la escritura seguido de Nuevos Ensayos Críticos. México, Siglo Veintiuno Editores, 2000.

Barthes, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Paidós, 1989.

Barthes, Roland. S/Z. México, Siglo Veintiuno, 1980.

Baudrillard, Jean. De la seducción. Buenos Aires, Rei, 1987.

Baudrillard, Jean, Morin, Edgar. La violencia del mundo. Libros del Zorzal. Buenos Aires, 2003

Baudrillard, Jean, Nouvel Jean. Los objetos singulares. FCE. Buenos Aires, 2001

Baudrillard, Jean. La Transparencia del mal. Barcelona. Anagrama, 1995

Benjamin, Walter. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. España, Taurus, 1998.

Benjamín, Walter. El origen del drama barroco alemán. Editorial Taurus, Madrid, España. Versión castellana de José Muñoz Millanes. 1998.

- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México D. F, Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Blanchot, Maurice. La escritura del desastre. Caracas, Monte Ávila, 1990.
- Bürger, Peter. Teoría de la Vanguardia, Barcelona, Península, 1997.
- Connor, Steven. Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad, Madrid, Ediciones Akal, 1996.
- Déotte, Jean-Louis. Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo. Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1998.
- Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. Naufragios, 1995
- Freund, Gisele. La fotografía como documento social.
- 19.Feyerabend, Paul. Tratado contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento. Madrid : Tecnos, 1986.
- García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Grijalbo, 1990.
- Gramsci, Antonio. Antología. Siglo Veintiuno Editores Argentina. Buenos Aires. 2004.
- Habermas, Jürgen. «Modernidad: un proyecto incompleto». En: Nicolás Casullo (ed.): El debate Modernidad-Posmodernidad, Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, pp 131-144.
- Hillis Miller, J.–«El Crítico como Huésped», en Jofré, M. A. y Blanco, M. En: Para Leer al Lector. Una Antología de Teoría Literaria Post-Estructuralista. Santiago, Editores Manuel Alcides Jofré y Mónica Blanco, Facultad de Historia, Geografía y Letras, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, s/f.
- Jameson, Fredric. El giro cultural. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998.
- Jameson, Fredric. El posmodernismo en la lógica cultural del capitalismo avanzado.
- Liotard, Jean- Francois. La condición posmoderna. Editorial Catedra, 6ª edición. Madrid, 1998.
- Luhmann, Niklas: Observaciones de la modernidad. Barcelona, Paidós, 1997.
- Martín-Barbero, Jesús. «Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación», en: Mabel Moraña (ed.), Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales, Santiago, Cuarto Propio, 2000.
- Sarlo, Beatriz. Escenas de la vida posmoderna. Argentina, Ariel, 1994.

Richards, Nelly

Rojo, Grinor. Diez tesis sobre la crítica. Lom Ediciones. 2000.

Sarlo, Beatriz. Escenas de la vida posmoderna.

Sontag, Susan. Ante el dolor de los demás Buenos Aires, Alfaguara, 2003.

Sontag, Susan. La escritura pornográfica. En estilos radicales

Touraine, Alain: Crítica de la modernidad. Buenos aires, FCE, 2000. capítulo 1: “Las luces de la razón”, pp.17-38.

Valdés, Adriana. Composición de lugar. Escritos sobre cultura. Santiago, Universitaria, 1997.

Williams, Raymond: la política del Modernismo. Bs. Aires, Editorial Manantial, 1997.

Anexo



Foto 1: Instante de la detención de Orlando Letelier en La Moneda (11/9/1973)



Foto 2: Funcionarios de La Moneda están siendo revisados, después de su detención, por las Fuerzas Militares (11/9/1973)



Foto3: Isla dentro de la isla. De Gabriel Orozco (1996)