

ARCHIVO

diálogos iniciales



av

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS / SERIE SEMINARIOS

Archivo diálogos Iniciales

Germán González

Daniel Cruz

René Valenzuela Aedo

Pablo Brugnoli | Carolina Olmedo

José Llano-Loyola

Gonzalo Cáceres Quiero

Mario Sobarzo | Marcelo Pérez

Fernando Melo

Verónica Troncoso | Paulina Soto

María de los Ángeles Cornejos

Edición María de los Ángeles Cornejos



Universidad de Chile
Facultad de Artes



Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

Colección
Escritos de Obras / Serie Seminarios

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes de la Universidad de Chile

Las Encinas 3370, Ñuñoa
Página Web: <http://www.artes.uchile.cl/artes-visuales>
e-mail: artevis@uchile.cl

Director Departamento de Artes Visuales
Enrique Matthey

Subdirector Departamento de Artes Visuales
Luis Montes B.

Director Extensión y Publicaciones
Francisco Sanfuentes

Coordinación Extensión y Publicaciones
María de los Ángeles Cornejos

Diseño y Diagramación
María de los Ángeles Cornejos y Rodrigo Wielandt

Periodista
Isis Díaz

Inscripción N°: 239081
Registro ISBN: 978-956-19-0849-9

Impreso en Chile/Printed in Chile 2014

Índice de contenidos

Presentación	7
Germán González <i>La situación del archivo en las artes visuales chilenas: revisión del trabajo de Eugenio Dittborn, el aporte crítico de Enrique Lihn y teórico de Roland Kay</i>	11
Daniel Cruz <i>Subordinación de la imagen</i>	35
René Valenzuela Aedo <i>De la asepsia de la imagen a la imagen de la asepsia. Fotografía y disciplinamiento social</i>	49
Pablo Brugnoli Carolina Olmedo <i>Ciudad y espacio urbano</i>	63
José Llano-Loyola <i>La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso</i>	77
Gonzalo Cáceres Quiero <i>Voces encomiásticas sobre la ciudad</i>	109
Mario Sobarzo Archivo de imágenes Marcelo Pérez <i>En Casa del Dios Demente</i>	113
Fernando Melo Pardo <i>Desde el jardín familiar</i>	133
Verónica Troncoso Paulina Soto <i>Arqueología de la ausencia: memoria y archivo de detenidos desaparecidos</i>	149
María de los Ángeles Cornejos <i>Ruinas. Habitar en otro lugar</i>	179

Presentación

Archivo, Diálogos iniciales reúne distintos materiales presentados en los Seminarios “Archivos Urbanos” y “Fotografía, arte y discurso”, realizados en el Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, durante el año 2009.

Ambos Seminarios se enmarcan en un proyecto que intenta abordar, de manera sistemática, problemáticas propias de la escena de arte contemporánea, articulando distintos saberes, discursos y producciones que circulan en el medio, para así proyectarlos nuevamente a la comunidad.

Así, el Seminario “Fotografía, arte y discurso” reflexionó sobre la fotografía como dispositivo de producción de obra contemporánea, exponiendo un fenómeno cada vez más recurrente de obras visuales que incluyen la fotografía, sus materialidades y procedimientos como recurso discursivo privilegiado.

Por su parte, el Seminario “Archivos Urbanos” abrió el campo de la mirada tanto a lecturas de lo urbano que se vienen practicando desde otros campos como la arquitectura y las ciencias sociales, como también a otras cuyo signo es el azar y la arbitrariedad, donde la ciudad se presenta multiforme y provocadora de nuevos modos de recolección en torno a lo que se nos manifiesta como lo real, generando y levantando lecturas sobre nuestro propio contexto.

Este libro *Archivo. Diálogos iniciales* recoge, indaga, relata y presenta materialmente distintos modos de relaciones entre arte y archivo. Sin embargo, más que pretender constituirse en un marco de referencias de esta relación, viene a presentar, de manera inicial, la emergencia de un área que aborda las proximidades entre memoria, archivo, registro y fotografía, siempre abierta al cruce y confluencia de otros ámbitos disciplinares como la arquitectura o

las ciencias sociales, que a su manera también reflexionan críticamente sobre nuestros modos de contener el devenir de la historia.

Hemos intentado aquí conducir tanto a la memoria como el olvido a distintos debates, exponiendo puntos de vista preliminares en torno a la necesidad de contener, atesorar, organizar, y por qué no también olvidar nuestra propia experiencia.

Santiago, mayo de 2014.

Imagen:

Pág. 9 | Archivo Francisco Sanfuentes.



Ronald Kay

DEL ESPACIO DE ACA

Señales para una mirada americana



ediciones/metales pesados

Germán González

La situación del archivo en las artes visuales chilenas:
Revisión del trabajo de Eugenio Dittborn, el aporte crítico de
Enrique Lihn y teórico de Roland Kay

ARCHIVO Y PRODUCCIÓN DE ARTE

¿Cómo sirve el archivo al trabajo de producción de arte? Entre las diversas respuestas que podemos dar a esta pregunta, proponemos la de ofrecer un control y una conciencia más fuertes sobre los medios y el cúmulo de los imaginarios con los que el artista nutre su obra.

Control y conciencia es, al parecer, lo que también nos ofrecen iniciativas tan difundidas como las de Julian Assange a través de WikiLeaks y también más especializadas como la de Kenneth Goldsmith con UbuWeb, a lo que se debe añadir el principio de la libertad de acceso a la mayor cantidad de información disponible.

Un similar sentido del control es el que señala Jacques Derrida al recordar al “arconte” griego como depositario de ese poder, y que lo ejerce a partir del imperio de la tradición, del origen, y la fuerza de la ley. En estas ideas se recoge también la doble condición del archivo, por un lado una ruptura (aparición) y por otra su salvaguarda (administración).¹ Apertura y cierre, revelación y obligación, identidad y compromiso, parecen ser los contrastes del archivo, sobre los que se cierne el peligro de su propia

1. Según J. Derrida: “Hay ahí una función del exergo instituyente y conservadora a la vez: violencia de un poder (*Gewalt*) que a la vez establece y conserva el derecho, diría el Benjamin de *Zur Kritik der Gewalt*. Se trata aquí, a partir del exergo, de la violencia del archivo mismo como archivo, como violencia archivadora. Es, pues, la primera figura de un archivo, pues todo archivo, sacaremos de ello algunas consecuencias, es a la vez instituyente y conservador. Revolucionario y tradicional.” Derrida, Jacques. (1994). Mal de archivo. Una impresión freudiana. Recuperado a partir de <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>

desaparición. En efecto, al incrementar su dimensión conservadora el archivo se concentra en la valoración de su origen y la investidura de autoridad que lo caracteriza.² De esta manera el archivo impone el sometimiento a sus principios fundacionales, dejando en un segundo plano su cualidad instauradora y aperturista. Siguiendo esta lógica el archivo tiende a enclaustrarse, dificultando su acceso y/o exigiendo la obediencia y fidelidad ciega de los que lo requieren. En la fase más extrema de este enclaustramiento el archivo se cierra y clausura asimismo, de forma similar al angustiante y a la vez absurdo relato kafkiano sobre la búsqueda de la ley, y las burocráticas barreras que se levantan para impedirlo.³

Por su lado Michel Foucault nos propone una singular visión del archivo, vinculándolo a la idea de un *a priori histórico* ya no de los juicios sino que de las evidencias y los hechos del discurso, de lo que se ha dicho y ha quedado registrado como tal. De esta manera para Foucault: “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares.”⁴ Esta interpretación del archivo abre las puertas a la revisión y la lectura del pasado desde los enunciados en su condición de eventos, que de esta manera irrumpen, o tal vez se interponen, a una mirada dominante de tipo secuencial y concatenada de la historia. El carácter de la historiografía

2. Según Mauricio Pilatowsky: “El filósofo se refiere al debate sobre la identidad y la memoria con una terminología muy singular. Nos habla de archivo para referirse a una forma de vincular el presente con el pasado. Esta relación recibe, según él, los dos contenidos de su forma griega *Arkhé*, comienzo y mandato, origen y autoridad. Desde esta interpretación toda búsqueda por el origen conlleva un reconocimiento de la autoridad que genera este origen y de alguna forma invita al sometimiento a este principio. Siguiendo con esta reflexión nos encontramos que todo proceso archivador tiene dos aspectos, por un lado libera al reproducir lo propio que se rebela a la imposición de lo ajeno pero también somete a la autoridad de esta repetición.” Pilatowsky, Mauricio. (2004, octubre 6). “Derrida, Yerushalmi y el Moisés de Freud. Identidad, memoria e historia”. Recuperado a partir de <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/pila02.pdf>. Pág. 7.

3. Ver: Kafka, Franz. (1925). “Ante La Ley”. Recuperado 16 de octubre de 2013, a partir de <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Kafka/antelaley.htm>. También en: Kafka, Franz. (1978). “El proceso”. México: Editorial Concepto.

4. Foucault, Michel. (1979). *El a priori histórico y el archivo*. En “La arqueología del saber”. México: Siglo XXI Editores. Pág. 219.

como administradora de ingentes masas de información homogénea, y la emergencia de lo singular, sus contradicciones y hasta sus incoherencias, se relacionan de alguna manera con las definiciones de control y conciencia señalados. Conciencia del valor de lo dicho como acontecimiento singular y del control ejercido sobre él por la ley del archivo. Esta ley, como lo define Foucault, es el sistema que impera sobre lo que se ha dicho -e incluso sobre lo que se ha dejado de decir- y que determina, condicionándola, su existencia y, en su defecto, la posibilidad de su próxima aparición.

El presente trabajo que parte por la pregunta sobre la producción de arte y sus vínculos con el archivo, puede verse favorecido si revisamos algún caso en particular. Para ello proponemos la producción plástica de Eugenio Dittborn durante la década setenta del pasado siglo, y las observaciones teóricas y críticas de que fue objeto, por artistas e intelectuales de la talla de Enrique Lihn y sobre todo de Ronald Kay.

La relación entre estos tres hombres se precipita con la irrupción de la dictadura y el ánimo que los caracterizó para enfrentarse a ella desde el campo de la disidencia cultural. En este ámbito, sus respectivas ideas acerca del papel jugado por el dispositivo fotográfico en la producción plástica del momento, provocaron su interés en la imagen generada por los mecanismos de reproducción técnica y sus variadas consecuencias artísticas, siguiendo la estela teórica que al respecto empezaba a trazar en el país Walter Benjamin y algunos de sus textos⁵. A partir de esta situación la obra de Dittborn se convirtió en el principal objeto de estudio.

En lo que sigue intentaremos exponer algunas de las ideas que estos tres autores elaboraron sobre la producción plástica, la reproducibilidad técnica y el dispositivo fotográfico en aquellos años, añadiendo un comentario especial al papel jugado por la práctica del archivo, especialmente en el trabajo de Dittborn.

5. En especial “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” (1936) y “Tesis de filosofía de la historia” (1940)

EL TRABAJO DE EUGENIO DITTBORN, SU RELACIÓN CON EL ARCHIVO, Y LAS INTERPRETACIONES QUE SOBRE ÉL HICIERAN ENRIQUE LIHN Y RONALD KAY

Dittborn

Debo mi trabajo a la adquisición periódica de revistas en desuso, reliquias profanas rezagadas, en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas a través de las cuales se filtra, inconclusa, la actualidad;

Debo mi trabajo al cuerpo humano, peso muerto deportado en estado fotogénico al espacio cuadrilátero de diarios y revistas, memoria colectiva que consagra su perpetuo desamparo;

Debo mi trabajo al offset y a la fotoserigrafía, medios de reproducción que posibilitaron el traslado de fotos privadas, así como de fotos encontradas en diarios y revistas, hasta el campo pictórico y gráfico, reescenificando dichas fotografías y posibilitando así su re-lectura y revisión;

Debo mi trabajo a la conexión y a la aptitud para articularse escénicamente, de lugares comunes escritos con lugares comunes fotográficos, conexión que remueve conmocionando y desnaturaliza quebrando lo archileído en dichos comunes lugares;⁶

Hasta aquí alguna de las declaraciones de Dittborn recogidas en “El espacio de acá. Señales para una mirada americana”, texto de Ronald Kay y en el cual aparecen bajo el título de “Caja de herramientas”.

6. En Kay, Ronald. (1980). “Del espacio de acá. Señales para una mirada americana”. Santiago de Chile, Editores Asociados. Págs. 68 y 69.

Debe sus trabajos al dolor sin redención de semblantes extraviados en fotografías de la revista El Detective, publicación de criminología y policía científica,

El pintor debe sus trabajos al cuerpo de la fotografía, embalsamado en y por la fotocopia, depósito de los despojos fotográficos; debe sus trabajos a la intervención de la fotocopia sobre la fotografía, intervención que automáticamente empalidece, calcina, perfora, yoda, dreña, congestiona, fragiliza, deshidrata, reviene, encoge, asfixia, oxida, quema, saliniza, contamina, azumaga, alquitrana, deshilacha y erosiona la corteza del cuerpo fotográfico, preservándolo destruido;

El autor debe sus dibujos a sus modelos: fotografías trasapeladas en revistas chilenas que sucumbieron a la historia; debe sus dibujos a esas fotografías porque esas fotografías son Actos Fallidos; el autor debe sus dibujos a esos actos fallidos porque esos actos fallidos son transgresiones, son irrupciones, son roturas.⁷

Y hasta aquí algunos fragmentos que conforman partes de una serie de recortes de textos impresos superpuestos sobre imágenes fotográficas y un artículo de criminalística titulado “Huellas de los pies desnudos”, reunidos en el catálogo “Fallo fotográfico”, trabajo de autoedición compuesto de fotocopias que sumó no más de 47 números.

Dos categorías parecen surgir con insistencia de estas declaraciones, que pueden ser definidas como la “carencia” y la “precariedad”, ambas enmarcadas en el contexto autoritario del gobierno militar en Chile durante la década setenta.

7. Dittborn, Eugenio. (1981). “Fallo Fotográfico” (Libro de Artista., Vol. 13). Santiago de Chile: Autoedición. Páginas no numeradas.

Nota: Estos textos fueron publicados originalmente en los catálogos: Dittborn, Eugenio. (1977). “Final de pista”. Santiago de Chile, V.I.S.U.A.L y Galería Época (primer y segundo entrecomillado), y en Dittborn, Eugenio. (1976). *La tortilla corredora aaaah, catorce tumbos*. En “Delachilenopintura, historia”. Santiago de Chile: Galería Época (último entrecomillado).

El registro de dichos principios, su continuo requerimiento, se encuentra en un conjunto de documentos, procedimientos técnicos y utillajes de estatus menor, que delatan su constante relación con la pérdida o con lo que continuamente se encuentra en peligro de ser olvidado: “revistas en desuso”, “deporte de masas”, “fotos encontradas”, “cartón gris”, “Offset”, “fotoserigrafía”, “medios de reproducción”, etc. En lo que atañe al artista, la deuda que reitera tener parece ser voluntaria y no comprometedora, ya que se refiere al crédito de lo débil en su obra, de lo que no puede imponerse o corre el riesgo de perecer en el intento: “gesticulación de aquellos hombres”, “posibilitando así su re-lectura y revisión”, “quebrando lo archiléido en dichos comunes lugares”, etc.

Estableciendo a la “carencia” y la “precariedad”, señalados más arriba, como principios constantemente articulados por el pensamiento visual y escrito de Eugenio Dittborn, podemos determinar un punto en el cual estos se separan a la vez que se acercan a la posición de Benjamin en torno al efecto de la reproducción técnica en la obra de arte. Por el lado de su separación, cuenta el hecho de que Dittborn no se refiere ni opera en función de un principio antagónico como podría ser el del aura. Como se recordará, el aura es una categoría central en el pensamiento de Benjamin, ya que encierra como concepto no sólo la tradición en la que se reconoce la obra de arte, sino que además la singularidad del objeto que la posee, constituyéndose como aquella “manifestación irrepitible de una lejanía (por cercana que pueda estar).”⁸ Frente a esta irrepitible singularidad del aura, la posibilidad de reproducción técnica del arte le responde con su contrario en la noción de serie. No obstante en los textos de Dittborn la noción de arte brilla por su ausencia. Y sin embargo es su contrario, esto es, la serie como el producto de la “atrofia”⁹ del aura, la que se revela como protagonista. En la inflexión entre aura y serie, arte y reproducción,

8. Benjamin, Walter. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En “Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia”. (Págs. 17 a 57). Buenos Aires Argentina: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara ediciones. Pág. 24. Texto editado originalmente en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*. Paris, 1936 (en idioma francés).

9. *Ibíd.* Pág. 22.

singularidad y multiplicación, caso especial o lugar común, parece que el artista se queda sólo con los segundos términos, coherentes con los principios de carencia y precariedad que condicionan su obra.

Por otro lado es ineludible la impronta archivística en su trabajo. Podemos decir incluso imperiosa. Y también discrecional, laboriosa, reconocida. Y en primera -y última- instancia necesaria, inscrita, y reiterada a través de los compromisos *debe* y *debo*. Estos últimos, además, pueden entenderse en el sentido de responsabilidad (con el material) y tarea (como ejercicio del deber). Observamos en estas características el llamado del archivo, al establecer un reconocimiento y al mismo tiempo subordinarse a él, aceptar su obligatoriedad. Es la obediencia debida y los trabajos que se asocian a la fuerza del archivo. Es, siguiendo en esto a Derrida, el principio arcóntico que se cuele por los intersticios de los materiales convocados.

En el Chile de aquellos años, la opción por estos restos editoriales y sus contenidos ya olvidados y en “desuso” al interior del imaginario vigente, coinciden con el intento de un rescate imposible, ya que nadie parece esperarlos. Si de rescate se trata, éste se vuelve precario, ya que el fragmento o la imagen recuperada no se entiende destinada a la permanencia sino que a su transformación por medio del desplazamiento, en el paso de un soporte a otro, por ejemplo, de una técnica de reproducción a la siguiente, en un itinerario de reproducibilidad reiterada.

Sin embargo este mismo itinerario, según nos dice Dittborn, hace posible la “re-lectura y revisión” de estas imágenes, haciendo que aparezcan no los mismos datos o “lugares comunes”, sino que, antes que nada, traslapándose el principio normativo que los hace existir. Suponemos que esta “re-lectura” es coincidente con la interpretación que hace Foucault respecto al archivo, en la cual apunta al sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Coincidiendo con el enfoque anterior, el archivo manejado por Dittborn no estaría precisamente en los materiales reunidos en su “caja de herramientas”, sino que en los procedimientos normativos

que pone en juego a través de sus desplazamientos reproductivos. La ley detrás de su archivo o su archivo como ley estaría en la acción ejercida por la misma reproducibilidad contemplada en su trabajo.

Asimismo, el aparente rescate de aquellas imágenes olvidadas y el de sus protagonistas, que a la luz de su calificación —*despojos y actos fallidos*— en modo alguno aparece como exitoso, se presenta como el “otro” del programa para una nueva historia, desde el triunfo, el progreso y su continuidad, representados por la Dictadura de aquellos años. Frente a esta composición en que se ha empeñado el poder militar — en la que también se advierte la violencia disruptiva del archivo—, el trabajo de Dittborn, que aquí leemos desde la concepción archivística de Foucault, parece responder a través del fragmento y la discontinuidad, que en su decir son “transgresiones”, “irrupciones” y “roturas” (y en el de Foucault son *eventos* y emergencias de lo *singular*, que no se asimilan a una comprensión general y unitaria de lo que debe ser recordado).

En consecuencia, parece que dos son las fuerzas que, desde su desigualdad, intentan fundar sus propias lecturas del pasado desde principios archivísticos. La que impone la Dictadura, a sangre y fuego: sangre de los vencidos y desaparecidos, fuego de los textos y de sus proscritas inscripciones.¹⁰ Y la que desliza el trabajo de Dittborn junto a las interpretaciones teóricas y críticas de Kay y Lihn: desde la carencia, la precariedad y el desfallecimiento de lo descartado, y vuelto a reproducir a partir del vestigio de sus desplazamientos.

10. Sobre este tema habría que recordar el trabajo archivístico de los organismos de seguridad dependientes de los gobiernos militares en las décadas setenta y ochenta del siglo pasado en Suramérica. Un episodio destacado en el libro de John Dinges, “Operación Cóndor”, fue el hallazgo, en 1992, de lo que posteriormente se dio en llamar el “Archivo del Mal”. Este archivo, depositado en un edificio policial en las afueras de la ciudad de Asunción, reunía el mayor fondo documental jamás encontrado sobre las prácticas represivas y operaciones encubiertas de las policías y agentes del Estado, no sólo de Paraguay, sino que de los distintos países que participaron en la red internacional Cóndor. Según Dinges: “Había cientos de carpetas anilladas, volúmenes encuadernados y ordenados cronológicamente con informes de interrogatorios, cajas con cintas de vigilancia y fotografías, cuadernos de bitácora que registraban la llegada y partida de miles de prisioneros, pilas de correspondencia con las fuerzas de seguridad de Chile, Bolivia, Argentina, Uruguay, Brasil y Estados Unidos, y resúmenes de los antecedentes penales de miles de prisioneros paraguayos y extranjeros —en orden alfabético y con fotografías y huellas digitales—, muchos de los cuales figuraban en la lista de desaparecidos.” En: Dinges, John. (2004). “Operación Cóndor. Una década de terrorismo internacional en el Cono Sur”. Santiago de Chile. Ediciones B.

Lihn

“El fotógrafo que capta una identidad revela una identificación para decirlo con Dittborn, que juega con esta contraposición de cuasi sinónimos: identidad versus identificación”.¹¹

Aprovechando la cita anterior como telón de fondo, podemos proponer la introducción de una dialéctica clave, no sólo en el trabajo crítico de Lihn, sino que también en el proyecto artístico de Dittborn, representable en este punto por la exposición “Final de Pista”.¹²

Por dialéctica clave nos referimos a la tensión producida entre los conceptos de identidad versus identificación. Ambos se sintetizan en las diversas capas de significación en la obra de Dittborn y en el interior del diseño teórico de Lihn que le corresponde. Con esta clave se puede, por lo tanto, comprender el papel fundamental que encarna la fotografía en la producción artística y el pensamiento de uno y otro.

El conflicto entre identidad versus identificación, representando una clave para la comprensión (Lihn) y la producción (Dittborn), también debe ser entendido como una metáfora, y quizás primero esto como sustento de aquello. Aquí no sólo se desea apuntar a la comparación entre máquina fotográfica y máquina social. Estos dispositivos, entre si solidarios y correspondientes en la estereotipia, son utilizados por la sociedad (por el poder de sus administradores) para producir y auto reproducir sus tipos y clases, a partir de una lógica competitiva y excluyente, situación que en más de una ocasión advierte Lihn en el desarrollo de su crítica a “Final de Pista”. La relación metafórica implica también a la acción imitativa de las técnicas gráficas (serigrafía), pictóricas (manchas) y los medios de

11. Lihn, Enrique. (1981). *Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn, por el ojo del rodillo*. En “Derechos de autor. Toda clase de textos y gráficas”. Santiago de Chile, Yo Editores.

12. Realizada en la Galería Época, Santiago de Chile, en Diciembre de 1977.

reproducción (offset, kodalith) empleados por Dittborn, con relación a la producción y reproducción fotográfica. Esto es, el artista que imita, con los medios que se le parecen, el procedimiento del mecanismo fotográfico.

El desarrollo del punto de vista de Lihn acerca de la obra plástica de Dittborn, hace posible encontrar la mencionada dialéctica entre identidad e identificación en las diversas capas constitutivas de la construcción visual del artista. Cada una de estas capas representa una versión particular de este mismo enfrentamiento. Esto es demostrable si tomamos por ejemplo lo que Lihn menciona con relación a los rostros y personajes del hampa y el deporte, encontrados y extraídos desde revistas, diversos medios de circulación masivos, o archivos en desuso o ya olvidados. Tales clichés son frecuentemente empleados por Dittborn, ya que ambos grupos han sido generados a partir de la acción reproductiva de una sociedad que de esta forma los estereotipa, empobreciendo y reprimiendo sus individualidades a partir de la acción confirmativa de la imagen fotográfica que les toca, que les debe de tocar porque conviene al interés y el propósito de ordenamiento y administración social de los que detentan el poder, especialmente el poder de hacer circular sus imágenes.

En este nivel pareciera que el poder de la máquina social se afirmara principalmente en la aparición y desaparición de los archivos humanos. Entre ellos se destacan los que, previamente normalizados por el registro fotográfico, representan una extensión del mismo (y de la misma). La máquina social servida por el artificio fotográfico tiene el poder de engendrar individuos reglados, representándolos y eventualmente desechándolos en su condición de imágenes técnicas, ordenadas en o excluidas del archivo oficial. Por otro lado es tal el cúmulo de imágenes obtenidas por el mecanismo fotográfico y los demás medios de reproducción técnica hoy en día, que es fácil imaginar una gran cantidad de desechos, exclusiones y descartes como una de sus consecuencias.

Esta visión del archivo, siguiendo a Foucault, es una en la que los documentos para conocer la verdad —en este caso las imágenes fotográficas

recuperadas por Dittborn-, se trastocan en diversas construcciones de sentido y diferentes discursos sobre el pasado histórico. A partir de esta diversidad de discursos el archivo ya no es el lugar donde podríamos encontrar la verdad, sino en el que también podríamos extraviarla.

En esta acción, el individuo, sobre todo el que se identifica con los sectores más pobres, frágiles y dependientes, se somete sin aparente redención a la cámara, que inmediata y automáticamente lo distribuye como imagen en los distintos nichos sociales, particularmente aquellos más estigmatizados o marginados. Se convierten en objetos, en materia inmutable y convencional para las miradas que los confirman en su estado, en su nivel, en su condición de espectáculo para aquellos que los explotan (deportistas) o los buscan (delincuentes).

Lihn, insistiendo en su dialéctica de identidad/identificación (metáfora que deviene en código), pasa revista a sus consecuencias más destacables en el montaje de Dittborn. Es así que se remarca el papel del deportista (boxeador por ejemplo) representado y a la vez normalizado por la fotografía, identificable como el símbolo de la competencia, del éxito que compensa los millones de fracasos reales, un capital político muy estimado por las fuerzas y los intereses que se sirven de él. A su vez, la imagen del delincuente, perdido y desamparado en la convención de su imagen criminal, deviene útil a la empresa del poder represor, que como hoy, excusándose en la doctrina de la seguridad -y paz- ciudadana, lo aprovecha como material de propaganda para justificar sus políticas de orden y vigilancia.

Para finalizar, Lihn sintetiza su reflexión en torno a “Final de Pista” remarcando, una vez más, el código de interpretación de la fotografía (identidad v/s identificación) que comparte con Dittborn:

La represión de la identidad en la identificación, son las fuentes de sufrimiento del cuerpo dañado. La Máquina de fotodibujar de Dittborn

*asume el rol distorsionante de la sociedad y muestra a la vez las huellas del sufrimiento que ella impone o del placer alienado que proporciona a sus miembros. La identidad identificada por la máquina de estereotipar.*¹³

Kay

Las relaciones teóricas y productivas entre Dittborn y Kay son conocidas. El generoso intercambio entre ambos en el que el poeta y filósofo (Kay) proponían sus juicios (junto a un cúmulo de otras acciones como las de editor, gestor y curador de exposiciones), y el artista visual (Dittborn) sus realizaciones, inicia a mediados de los años setenta y se extiende hasta comienzos de la década ochenta del pasado siglo, cuando Kay decide trasladarse a Alemania y consolidar una relación afectiva con la famosa coreógrafa Pina Bausch. Como se sabe, se trata de una de las asociaciones intelectuales y artísticas más fructíferas en la historia reciente de las artes visuales chilenas. Dentro de este período de tiempo uno de los trabajos destacados producto de su colaboración fue el inclasificable catálogo “V.I.S.U.A.L” o, en su título original “Dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre nueve dibujos de Dittborn”.¹⁴ Aparte de la importancia y trascendencia de sus contenidos y diseño editorial, esta publicación proyectó por algún tiempo a la marca “V.I.S.U.A.L” como símbolo de una revolucionaria mirada sobre el panorama histórico de las artes plásticas nacionales.

No obstante la publicación de “V.I.S.U.A.L” se realiza en octubre de 1976, sobreponiéndose al catálogo producido por Dittborn y publicado por la galería “Época” cinco meses antes,¹⁵ su intención principal no

13. Lihn, Enrique. (1981). “Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn, por el ojo del rodillo”. *Ibid.*

14. Kay, Ronald & Richard, Nelly. (1976). “Visual: Dos textos sobre 9 dibujos de Dittborn”. Santiago de Chile: V.I.S.U.A.L y Galería Época.

15. Dittborn, Eugenio. (1976). “Delachilenapintura, historia”. Santiago de Chile: Galería Época.

parece ser la de referirse a la exposición “Delachilenapintura, historia”, de la cual si se ocupa el segundo. Su relación con esta muestra no es la habitual de un catálogo de artes visuales y tampoco la de un documento crítico independiente. Estos textos, si bien referidos a los trabajos gráficos de Dittborn, no se relacionan con el hecho de su exhibición, sino que parecen desprenderse como exámenes o investigaciones provocadas por ellos. Y aún más, esta investigación abarca hasta el propio catálogo realizado por Dittborn para la ocasión, aprovechando sus imágenes y citando algunos de sus contenidos. Podría decirse que es un trabajo editorial producto de combinaciones inauditas, en las que comparecen asociadas autorías visuales y conceptuales reunidas en un soporte gráfico en el que se corresponden y dialogan imágenes y textos, en una compaginación que promueve su intervención mutua. Se puede añadir que se convierte en una suerte de “metacatálogo”, que abarca y trasciende al mismo tiempo los elementos individuales representados por las obras, la exposición, el catálogo inicial y los escritos implicados.

Considerando a la muestra gráfica en sí misma, ella reúne en su conjunto dibujos elaborados entre 1975 y 1976, dedicados a ilustrar el contenido de una historia apócrifa de la pintura en Chile. Empleando tinta china sobre papel couché y en formatos de 77 x 87 cms. como promedio, Dittborn propone su propia visión de síntesis sobre los grandes personajes de la plástica nacional. Para este cometido recoge un conjunto de reproducciones fotográficas de distintos orígenes –populares, sociales, deportivas, oficiales, etc. – con las cuales se hace de un fondo gestual relativo al rostro humano, representado en la pose de la circunstancia fotografiada. Con base en este archivo del gesto hecho circular a través de revistas o periódicos de amplio tiraje, o encontrado en fotografías traspapeladas e incluso en caricaturas, realiza una serie de retratos y escenificaciones que le permiten inventar e identificar a los célebres de la tradición pictórica.

El hecho de que sus personalidades visuales sean el producto de la síntesis o el traslado combinado de rostros y gestos populares o masificados, muchos de ellos anónimos, hacen de esta célebre galería de artistas no sólo una parodia y remedo de la historia oficial, sino que además un espacio de reconocimiento presuntamente culto invadido por los rasgos inconfundibles de las clases llamadas inferiores y otras representaciones productos de los medios. Su historia graficada es una en que se desafía la misma determinación social y cultural del género pictórico y la pretensión de trascendencia de sus gestores artísticos.

Por otro lado cuenta la forma de construir esta serie, en la que se emplean los medios asociados al dibujo técnico. Reglas, compases, transportadores, plantillas, etc., como instrumentos auxiliares del dibujo que se instala condicionado por el cálculo y la mecanización del gesto, a mucha distancia de la intuición y el control manual de la técnica a mano alzada. Esta distancia es significativa ya que extiende en el oficio del artista las diferencias entrevistas en los rostros de las celebridades, combinaciones de gestos y posturas populares que se hacen pasar por los rasgos únicos del talentoso. Pues bien, parece no haber talento en el dibujo tecnificado o auxiliado, sólo práctica, a pesar de lo cual se emplea para la ilustración de lo históricamente relevante. De ahí que esta historia quede presa de los mecanismos que la representan, como contenido atrofiado por la rigidez y reiteración de una práctica formal que se reitera a través de sus instrumentos, hábito formal, siempre lo mismo.

Esta redundancia del rostro y la pose de uso popular y la reiteración mecánica del gesto del dibujo técnico que los representa, hacen volver la mirada a los referentes fotográficos de Dittborn, los cuales tienen la oportunidad de comparecer, como claves de lectura de su obra en el catálogo que los examina. Tal como se cita en el apartado de más arriba dedicado a la escritura de Dittborn: “El autor debe sus dibujos a sus modelos: fotografías traspapeladas en revistas chilenas que sucumbieron

a la historia...”,¹⁶ añadiendo que dichas fotografías son “actos fallidos” y como tales devienen en “transgresiones”, “irrupciones” y “roturas”.¹⁷

Son estos modelos olvidados por la historia los que sirven a Dittborn para enfrentarlos, más bien infiltrarlos, paródicamente, en los cuadros honoríficos de las Bellas Artes nacionales. Como “irrupciones” o “transgresiones” desafían a lo normal –o lo normado– en estos casos, esto es, que sus rostros se queden sin memoria, en el fracaso de su recuerdo –“acto fallido”–. Su regreso, esta vez a la notoriedad cultivada de una exhibición de arte, suplantando un reconocimiento que no les pertenece, al que no estaban convocados, convierten a la tradición en que dicho evento se sustenta en un principio contaminado por lo reprimido, por aquello y aquellos desechados por la misma configuración social que hace de la tradición en arte un culto a lo especial, a lo original. La situación termina evidenciado que dicha originalidad no es más que otro producto cultural, esto es, un invento, una ficción, generado como consecuencia de la reproducción sistemática de un modelo histórico a partir del cual se sancionan olvidos y reconocimientos.

También la “originalidad” deviene en un principio normativo que condiciona los enunciados y discursos desplegados en el tiempo de duración del arte en Chile. Aquello que ha sido sancionado y nombrado como arte en las diversas etapas de desarrollo de esta historia, y lo que no, forman parte de la misma lógica del archivo como fuerza de ley. Este poder sobre lo que se dice y deja de decir parece constituir un elemento importante en la definición de archivo propuesto por Foucault. En última instancia este convoca la imagen de un conjunto de normas, reglas y obediencias debidas, por las cuales se guía la formación y transformación de los discursos, los que se han dado y los que se esperan en el futuro. En el caso de la exposición

16. Dittborn, Eugenio. (1976). *La tortilla corredora aaaah, catorce tumbos*. En “Delachilenopintura, historia”. *Ibid.* También citado en Kay, Ronald & Richard, Nelly. (1976). *Visual: Dos textos sobre 9 dibujos de Dittborn*. *Ibid.*, en Dittborn, Eugenio. (1981, Julio). “Fallo fotográfico. Autoedición (13/47)” *Ibid.*, y republicado en T. Escobar, O. Gacitúa, R. Merino, L. Pérez- Orama & A. Valdés. (2005). *Fugitiva*. “El trabajo de Eugenio Dittborn”. Santiago de Chile, Fundación Gasco.

17. *Ibid.*

de Dittborn corresponden al principio -o complejo- de *originalidad*, en la raíz del imaginario o ficticio ámbito artístico nacional. Observamos además la autoridad que un archivo como éste despliega sobre todos sus componentes y derivados, haciéndonos recordar el “principio arcóntico” que, según Derrida, caracteriza esta forma de ordenamiento.

Por otro lado habría que advertir el rasgo distintivo que Kay añade respecto al ámbito histórico plástico chileno, el cual es objetado no por su empecinamiento en reguardar un culto respecto al aura y su permanencia con base en la tradición, según la argumentación que Walter Benjamin desarrolla respecto de ella en su ensayo sobre la obra de arte y su reproducibilidad técnica, sino que por falsear dicha tradición y generar un mito institucional alrededor de ella. La sugerencia que Kay empieza a bosquejar en “V.I.S.U.A.L”, sobre la historia de las artes plásticas en Chile, es aquella de su empecinada impostura. La “pose como pintor” en la fotografía de la portada del catálogo de la exposición “Delachilenopintura,historia” y luego citada en “Dos textos sobre nueve dibujos de Eugenio Dittborn”, serviría para ilustrar un juicio lapidario sobre el vistoso y convencional anacronismo de la historia de un vacío, que no sería otro que el del origen de la pintura chilena.

El porqué de esta actitud iconoclasta sobre la historia de la plástica nacional habría que rastrearlo en la actitud opuesta, esto es, en el rescate de aquellas imágenes de personajes populares o hechos circular masivamente por su identificación con una función o sanción social predeterminada y que asimismo los determina en su valor, en su frágil trascendencia. Estos son los rostros y las acciones que alimentan el archivo visual de Dittborn y que él comienza a mostrar, por medio de un tecnificado ejercicio de dibujo, a partir del montaje de “Delachilenapinturahistoria”. Éstos serán aquí y en su trabajo venidero los deportistas, los delincuentes, los indígenas, que olvidados por la sociedad y la cultura que en algún momento los reprodujo, clasificándolos, acotando su tiempo de permanencia en la memoria pública,

deambulan como “almas en pena” sobre páginas de revistas, periódicos y archivos dispersos, documentos ellos mismos extraviados o simplemente desechados.

Este rescate lo que parece proponerse no es necesariamente una reivindicación de los derechos de lo reprimido (de las clases populares implicadas, por ejemplo), sino más bien hacerlos comparecer en el instante de su pérdida, o más bien, en el comienzo de la misma. Este instante y este comienzo lo establece su exposición fotográfica, que es en la línea de pensamiento de Dittborn, Lihn y Kay, el acto en que los sujetos quedan atrapados en la maquinaria que la fotografía sólo representa como una de sus extensiones. Esta maquinaria detrás del dispositivo fotográfico es la misma institucionalidad social y política, que ordena no sólo el lugar que a cada sujeto le toca en el aprovechamiento de los bienes culturales y económicos en un tiempo determinado, sino que además el lugar que a cada uno le corresponde en la memoria de ese aprovechamiento. Esto es, el fracaso o el éxito social de un individuo sigue siendo el mismo en la memoria de su registro, más bien, en la calidad de esa memoria.

Dicha calidad estaría determinada por la fotografía o incluso, antes, la propia pintura, como dispositivos que desde el ámbito cultural y artístico son empleados para representar el poder institucional que se les sobrepone, conformando de este modo a las distintas corrientes o academias de pintura, las distintas tendencias de la fotografía documental o experimental, etc. Es así que ha existido una pintura dedicada a temas populares (comúnmente no formada en la academia) y otra a temas culturales o propiamente artísticos (sancionados como tales a partir del nivel de dominancia de la corriente que los sustenta). Y también en fotografía respecto a un ejercicio dedicado a la prensa, la publicidad o la documentación y otro que se deja al arbitrio del autor (los cuales se sancionan por la dominante más o menos artística en cada uno de ellos).

Del rendimiento representativo de uno u otro género, de uno u otro tema, dependerá la pervivencia histórica del registro. Si este es fotográfico, su disposición en medios de circulación masiva y de consumo popular (el común de las veces) les restará posibilidades de archivo. Si su disposición es de orden artístico o de tipo político e institucional, sus posibilidades de catalogación aumentarán. El instante en que los sujetos empleados por Dittborn en su trabajo y los comentados por Kay en sus teorías son fotografiados, es el momento en que también comienzan, en uno u otro caso de rendimiento histórico del registro, a ser olvidados.

Su pérdida de este modo es asumida por Kay y Dittborn –y también por Lihn que en esto los acompaña–, como irremisible, en el doble sentido de algo que no puede excusarse y al mismo tiempo que no puede remediarse. Como se ha afirmado más arriba, con su rescate nada se reivindica, ya que de antemano todo ha sido perdido. Pero al menos queda la evidencia de aquella pérdida, de aquel olvido, de aquel vacío permanente inaugurado por la vista de toma fotográfica. Su “transgresión” como dice Dittborn a propósito de su deuda respecto a estas imágenes fotográficas, se debe a su retorno a la historia de las imágenes, a esas que se ven, la única historia que las justifica, y de la que han sido exiliadas.¹⁸ Si no han retornado para quedarse entre nosotros, como si algo aún viviera en ellas, en el sentido de un “punctum” que nos hiere y que reclama la atención debida, en la tesis manejada por Roland Barthes, al menos si vuelven para indicarnos el lugar

18. A propósito de este tema volvemos a destacar aquí la preocupación por rescatar los registros fotográficos de la historia social y política vivida durante la dictadura en Chile, emprendida por algunos jóvenes documentalistas nacionales, como el cineasta Sebastián Moreno, realizador de la película “La ciudad de los fotógrafos” (2006). En su realización Moreno cuenta en particular la historia de los fotógrafos y fotoperiodistas reunidos bajo el alero de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), los cuales tuvieron un importante rol en la divulgación y comunicación a través de sus imágenes de los hechos, acciones y personajes comúnmente censurados y ocultos por la política de fuertes restricciones a la libertad de prensa por parte de la Dictadura Militar. Esta política también fue impulsada, por medio de un comportamiento proclive a la autocensura y el colaboracionismo con el régimen, por la propia prensa de derecha afin a los postulados represivos de los militares en el poder. Un caso destacado en el documental de Moreno y con el cual da comienzo, es el acaecido el día 7 de octubre de 1973, en el que se detuvo y posteriormente se hizo desaparecer a 15 campesinos del área rural perteneciente a Isla de Maipo -situada en la periferia de la Región Metropolitana-, los cuales fueron apresados y luego asesinados por fuerzas del orden –en particular de la policía uniformada-, ocultando sus cadáveres mediante el procedimiento de arrojarlos en el

de “su herida”, aquella que las ha condenado a la muerte social. Vuelven para que nuevamente alguien las vea morir.

Parece ser que lo que los autores nos quieren decir es que dichas imágenes se rescatan, a manera de una exhumación, para que notemos que existieron, pero sobre todo, para que notemos el momento en que empezaron, en la instantánea que los congela, a dejar de existir.

Con respecto a este tema, el crítico y curador de artes visuales Justo Pastor Mellado introduce la noción de “artes de la excavación”, haciéndola coincidir con lo que él llama la segunda “transferencia dura” de información técnica y conceptual, representada por la obra de Eugenio Dittborn entre 1976 y 1982. La primera de estas grandes transferencias estaría representada por lo que el crítico denomina “artes de la huella” inaugurada con la obra pictórica de José Balmes hacia 1965.

Las “artes de la huella” representarían un pensamiento y práctica pictórica en la que se privilegia la mancha, el signo y el gesto plástico. En cambio, en las “artes de la excavación” lo que se privilegia es el empleo y desplazamiento (traspaso a otros soportes a través de técnicas intermedias como la “fotoserigrafía”, la fotocopia, etc.) de imágenes y referentes fotográficos recolectados, encontrados en fuentes diversas, comúnmente documentos y archivos en desuso. La “excavación” aludida implicaría el gesto de búsqueda y encuentro de estos referentes por la vanguardia plástica del momento, cuestión que se vincula política y socialmente a

interior de dos viejas chimeneas pertenecientes a un horno de cal abandonado en la localidad de Lonquén. En el mes de noviembre de 1978, estos hechos conocidos parcialmente por sus familiares, fueron recién descubiertos ante la justicia y la opinión pública del país a través de la denuncia de vecinos del lugar, los cuales descubrieron los restos de los cadáveres, y por el registro fotográfico de Luis Navarro, fotoperiodista que trabajaba en medios de prensa disidentes de la época y además colaboraba con instituciones vinculadas a derechos humanos, como la Vicaría de la Solidaridad dependiente del arzobispado de la ciudad de Santiago, organismo del cual dependieron diversas comisiones que investigaron dichos acontecimientos. Un testimonio registrado en “La ciudad de los fotógrafos” expresa en pocas y sensibles palabras la asociación posible entre la fotografía y la historia social del país, como tema central desarrollado en el documental. Estas palabras pertenecen a Ana González, madre de uno de los campesinos detenidos-desaparecidos de Isla de Maipo: “No tener foto de la familia, es como no pertenecer a la historia de la humanidad”. Ver: Moreno, Sebastián. (2006). “La ciudad de los fotógrafos”. Documental, CORFO Gobierno de Chile - Jan Vrijman Fund.

lo que el Golpe de Estado en forma inversa significó en el cuerpo social del país, a causa de los cientos de “detenidos desaparecidos” que generó el quiebre institucional. Para Mellado esta corriente plástica “adeuda sus procedimientos a los métodos de la investigación policial y la arqueología”, a través de los cuales pesquiza y somete a examen los restos y las ruinas de un pasado social, político y cultural arrasado por anteriores (la historia del arte en Chile) y recientes (la historia del quiebre institucional de 1973) procesos de olvido, justificando a través de dichos procedimientos el concepto de “excavación”.¹⁹

En esta “excavación” como actividad “arqueológica” concentrada en los documentos y huellas del poder, poder constituyente de archivos que rezuman la imposición de la autoridad, archivos comúnmente plagados de ausencias, de espacios vacantes a la espera de ser llenados, nuevamente nos encontramos con las ideas de Foucault. Este, al postular que la investigación sobre el pasado implica la figura de la excavación y el comportamiento de un arqueólogo, apunta a la reconstrucción de la historia a partir de sus fragmentos y rupturas – de sus enunciados vistos como “acontecimientos” y “cosas”,²⁰ y sobre todo al reconocimiento de los sistemas que hacen de estos restos hechos discursivos en los cuales observar y describir nuestra inscripción temporal, sistemas que devienen en la condición de archivos.

La insistencia en hacer notar, que es como hacer una cita, que existen imágenes de individuos que fueron realizadas para ser desechadas, olvidadas, o que por la economía impuesta por la institucionalidad dominante, se

19. Ver sobre este tema: Mellado, Justo Pastor. (2002, noviembre). “Algunas hipótesis sobre las dos grandes transferencias del arte chileno contemporáneo”. Recuperado 15 de noviembre de 2008, a partir de <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=217&Itemid=28>

20. Foucault, Michel. (1979). “La arqueología del saber”. *Ibíd.* Según Foucault: “En lugar de alinearse sobre el gran libro mítico de la historia palabras que traducen en caracteres visibles pensamientos constituidos antes y en otra parte, se tiene, en el espesor de las prácticas discursivas, sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización). Son todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte y cosas por otro) los que propongo llamar archivo.” Pág. 217-218.

convirtieron en prescindibles (esto es, como un ahorro de memoria social), implica una batalla perdida (nuevamente un “acto fallido”) por alcanzar un original, uno verdadero, en el rostro de la marginalidad. Es lo que recuerda el *sistema discursivo* impuesto por el régimen autoritario, de lo que vale hablar o dejar de decir. Supone también, por contraste, la objeción al esfuerzo opuesto que la institucionalidad cultural y artística consume en los ritos de reconocimiento de su pasado y tradición histórica, coincidente con los cuadros honoríficos de los grandes maestros —los imprescindibles—, que legitiman a través de sus retratos, comprobación de su existencia, el mito de origen de las disciplinas que alguna vez ejercieron.



PROYECCIONES

CUBRIR: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
Ocultar y tapar una cosa con otra.// 2. Tapar completa o incompletamente la superficie de una cosa. El pelo CUBRÍA los vestidos de los viajeros.// 3. fig. Ocultar o disimular una cosa con arte, de modo que aparente ser otra.// 4. fig. Juntarse el macho con la hembra para fecundarla.// 5. Arq. Poner el

jaine vadell representando a G.A.G.: fotógrafo guillermo castro martens

techo a la fábrica, o techarla.// 6. Mil. Defender un puesto; impedir que sea atacado impunemente por el enemigo.// 7. Vestir, l^a acep.// 8. r. Ponerse el sombrero, la gorra, etc.// 9. fig. Pagar o satisfacer una deuda o alcance, gastos, etc.// 10. fig. Cautelarse de cualquiera responsabilidad, riesgo o perjuicio.// 11. Fort. Defenderse con reparos los sitiados de los ataques del sitiador.

(Mi primera memoria, dice Agustín, es haber sido el sujeto del guaguateo con el cual alguien me reenviaba constantemente la sanción de mi incomunicación: viví ese tiempo/et memini me vixisse illud tempus, y en mí mismo, ese recuerdo, imposible de borrar —trampolín de toda memoria—: actor de una primera escena; algo en la cuna, trata de hablar: los adultos inclinados, sonrisas, me reenvían mi guaguateo. gga, gga: profundo desagrado. También yo, dice Agustín, yo viví ese tiempo. Como un quiste, una vejiga de aire colgada de la memoria/).

BIBLIOGRAFÍA

- Derrida, Jaques. (1994). “Mal de archivo. Una impresión freudiana”. Recuperado a partir de <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>.
- Dittborn, Eugenio. (1976). *La tortilla corredora aaaah, catorce tumbos*. En “Delachilenopintura, historia”. Santiago de Chile: galería Época. También citado en Kay, Ronald & Richard, Nelly. (1976). “Visual: Dos textos sobre 9 dibujos de Dittborn”. Santiago de Chile, V.I.S.U.A.L y Galería Época, en Dittborn, Eugenio. (1981). “Fallo Fotográfico” (Libro de Artista., Vol. 13/47). Santiago de Chile, Autoedición. Páginas no numeradas, y republicado en T. Escobar, O. Gacitúa, R. Merino, L. Pérez-Orama y A. Valdés. (2005). “Fugitiva. El trabajo de Eugenio Dittborn”. Santiago de Chile, Fundación Gasco.
- Foucault, Michel. (1979). *El a priori histórico y el archivo*. En “La arqueología del saber”. México, Siglo XXI Editores.
- Guasch, Ana María. (2011). “Arte y archivo 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades”. Madrid, Akal.
- Kay, Ronald & Richard, Nelly. (1976). “Visual: Dos textos sobre 9 dibujos de Dittborn”. Santiago de Chile, V.I.S.U.A.L y Galería Época. (1980). “Del espacio de acá: señales para una mirada americana”. Santiago de Chile, Editores Asociados.
- Mellado, Justo Pastor. (2002, noviembre). “Algunas hipótesis sobre las dos grandes transferencias del arte chileno contemporáneo”. Recuperado 15 de noviembre de 2008, a partir de <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=217&Itemid=28>
- Lihn, Enrique. (1981). *Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn, por el ojo del rodillo*. En “Derechos de autor. Toda clase de textos y gráficas”. Santiago de Chile, Yo Editores.

RECOMENDADA

- Pilatowsky, Mauricio. (2004, octubre 6). “Derrida, Yerushalmi y el Moisés de Freud. Identidad, memoria e historia”. Recuperado a partir de <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/pila02.pdf>.
- Kafka, Franz. (1925). “Ante La Ley”. Recuperado 16 de octubre de 2013, a partir de <http://www.lamaquinadel tiempo.com/Kafka/antelaley.htm>. También en: Kafka, Franz. (1978). “El proceso”. México: Editorial Concepto.
- Benjamin, Walter. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En “Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia”. (p. 17 a 57). Buenos Aires, Argentina. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara ediciones.
- (1994). *Tesis de filosofía de la historia*. En “Discursos Interrumpidos” (pp. 175 - 191). Barcelona España, Planeta - De Agostini.

Imágenes:

Pág. 10 | Kay, Ronald. (1980). “Del espacio de acá: señales para una mirada americana”. Santiago de Chile: Editores Asociados / V.I.S.U.A.L. Pág. 28.

Pág. 31 | Kay, Ronald. (1976). “Proyecciones en diferentes escalas”. En *Visual: Dos textos para nueve dibujos de Dittborn*. V.I.S.U.A.L y Galería Época. Pág. 32.

Handwritten text on a textured surface, possibly a book cover or endpaper, including the name "Henry Jones".

Daniel Cruz

Subordinación de la imagen

“Debo creer que cuando cierro mis ojos, el mundo sigue ahí
¿creo que el mundo sigue ahí?
¿Sigue ahí?
Necesitamos recuerdos para recordarnos quiénes somos
Yo también los necesito.”¹

Lenny

Después de casi doscientos años desde la vista de Gras, primera imagen fotográfica obtenida por Joseph Nicéphore Niépce, encuadrando una vista desde la ventana de su taller con el uso de la cámara oscura y que podemos conocer hoy gracias a las experiencias desarrolladas en torno a la mezcla de procesos lumínicos y químicos para la permanencia de la imagen en el tiempo, no ponemos mayores obstáculos a textos alusivos a la sospecha existente en torno a la veracidad de la imagen fotográfica.

La primera fotografía, hasta finales de los años setentas, se desarrolló productivamente en torno a metáforas tales como: espejo con memoria, notario de la historia o emanación del referente. Es quizás la obra desarrollada por Eugene Atget la única que conjuga diversos elementos que traspasan los límites de la subordinación de la imagen frente a la urgencia documental.

1. Lenny en *Memento*, Christopher Nolan, Remember Productions, 2000.

La revolución tecnológica de la última década y su devenir en las formas de construir, transar y comprender la imagen, nos recuerda lo sucedido con la pintura y el surgimiento de la fotografía. De igual manera que la pintura en el siglo XIX, la fotografía padece en su ontología, por lo tanto, la atención se dirige a los postulados clásicos y a la convulsión de sus bases teóricas que han dotado a la imagen fotográfica por la inmediatez tecnológica, la capacidad mimética y la indicialidad, una supra categoría dentro de los sistemas de reproducción de imagen generadas por el hombre.

La inquietud sobre la construcción de signos y su interpretación se presentan como una buena forma de ingresar a los aspectos ontológicos de la fotografía. Esto a partir del análisis de ciertas imágenes recopiladas en un campo amplio, que van desde secuencias de *films* hasta recortes de periódicos, y que surgen en primera instancia como una recolección azarosa. Estas imágenes, cuyas temporalidades de apropiación varían y que posteriormente se transforman en elementos válidos para destramar las dudas existentes entre fotografía y verdad, e imagen y ficción; constituyen un cuerpo residual cuyo encuentro es depositario de sospecha.

En *Memento*, la segunda obra del director inglés Christopher Nolan, basada en un cuento corto de su hermano Jonathan Nolan, se encuentra un asunto de interés fotográfico, no sólo porque el personaje principal *Lenny* requiera de una cámara polaroid para retener su memoria, debido a su amnesia -metáfora clásica de la fotografía y su rol sociocultural-, sino porque esta afección, producida en el personaje por un shock violento a causa del asesinato de su esposa, donde la visión que nos entrega, finalmente, es la construcción de la memoria en torno a la fotografía como ficción.

Los elementos conservados por *Lenny* para retener su memoria consistían en un expediente policial del asesinato de su esposa. Una bolsa de papel con objetos relacionados con su convivencia, principalmente de uso funcional; una libreta de apuntes, un dossier de fotografías polaroid.

Algunas de estas imágenes dispuestas en un plano de papel, en una especie de organigrama, así como otras cuyo reverso y pie de imagen contenían textos en forma acotada, comentarios en relación al objeto fotografiado. *Lenny* tiene tatuajes al revés en su pecho y piernas, que al enfrentarse a una lectura especular, por su inversión, permitía leer en forma correcta los denominados “*fact*” –hechos– en orden numeral con pistas efectivas del asesino de su esposa.

Toda esta metáfora en torno a este personaje presentada por Christopher Nolan, no es más que un indicativo de la relación de apego a formas externas. Por medio de los cuales se conservan los sucesos simples, banales y profundos. De un acontecer diacrónico, cuya fugacidad requerimos hacer tangible. ¿Es acaso la fotografía parte de un entramado similar?



Las posibles lecturas desde un lugar como éste, nos remiten a acciones simples, como el acumulamiento parcial o continuo de imágenes en un álbum familiar.

A manera de ejemplo, si acudimos al álbum familiar, específicamente a aquellas imágenes donde de niño uno es el retratado, existirá, en primer lugar, un reconocimiento físico por características morfológicas; pero si ahondamos en la historia individual o familiar que convoca dicha imagen, uno no lo recuerda, con lo cual se establece una distancia que presenta un vacío. Este vacío se satura en forma inmediata cuando la madre, el padre o algún familiar comienza a narrar todo lo que gira en torno a la imagen. Aspectos paratextuales, que requieren de un traductor, que en forma mágica entrega un sentido, una coherencia. Incluso muchas veces el apego a ciertas imágenes surge por un traspaso de información heredada de este intermediario, donde el amoldamiento del paratexto es transfigurado.

En *Blade Runner*² encontramos una escena que describe en forma efectiva la relación entre memoria indicial y fotografía. *Rachel*, caracterizada por Sean Young, acude donde el *Blade Runner*, *Deckard* (Harrison Ford), después que éste le realizara un examen que entregaría resultados manifiestos en cuanto a su identidad de replicante.

Rachel aparece de improviso en el departamento de *Deckard* y en sus manos carga una fotografía que contiene la imagen de una niña y su madre...

(*Rachel*) ¿Ud. Cree que soy un replicante?

...Mire...

...soy yo, con mi mamá...

(*Deckard*)...¿Recuerda cuando tenía 6 años?

Ud. y su hermano se metieron en un edificio vacío
para jugar al doctor

2. Scott, Ridley, "Blade Runner", Warner Brothers, 1986, 117 min.



*él le enseñó lo de él y cuando le tocaba a Ud. se asusto y huyó
¿se acuerda?
¿le contó a alguien?...
¿Recuerda la araña que vivía afuera de su casa? cuerpo anaranjado
patas verdes, la vio construir su telaraña todo el verano, luego un
día, hay un huevo en la telaraña.
El huevo se abrió...
(R) ...y salieron cientos de arañas y se la comieron
(D) Implantes. No son sus recuerdos, son de alguien más.
Son de la sobrina de Tyrell...*

Nuevamente, al igual que en *Memento*, encontramos en un *film* revelada la condición de ficción de la fotografía. Entonces, esta relación de apego a las imágenes, condición de relego de memoria, al igual que el último parlamento de *Deckard*, es una broma. ¿Una mala broma?

La imagen fotográfica constata un hecho, y paradójicamente puede ser ficcionado por sus condiciones de corte fragmentario espacial, temporal, óptico y paratextual. Esta condición, donde aparece parte del andamiaje constructivo, la encontramos en una imagen aparecida en un suplemento de un medio impreso nacional el viernes 5 de Noviembre del año 1999. En la portada se titulaba “Las Mejores Fotos del siglo XX”.³ Tal imagen desbordaba todo el suplemento por sus características subversivas, en relación a la imagen fotográfica como documento.

El dossier, a lo menos de 50 imágenes, pasa por un resumen de acontecimientos históricos, comenzando en la portada con la imagen del estudiante deteniendo la columna de tanques en la revuelta de la plaza Tiananmen; Edwin Aldrin captado en la superficie de la Luna, mientras el módulo Águila se refleja en la pulida visera de su casco; la “Mano de Dios”

3. “Los Archivos del siglo XX, Periodo 1900-1999”, No 12, Santiago, La Hora, 1999. Pág. 1.

del futbolista Diego Armando Maradona, en el discutido gol que permitió la clasificación de Argentina frente a Inglaterra en el Mundial de México 1986; el estallido del transbordador Challenger; Marilyn Monroe mientras el viento levanta su vestido blanco, entre otras.

Una de las imágenes seleccionadas se encuentra en la antepenúltima página, y su pie de foto dice “**1946:** Mejor que la realidad: un fotógrafo polaco usa su telón para ocultar las ruinas de su ciudad destruida tras la Segunda Guerra Mundial”.⁴

Esta imagen de la imagen desborda a toda la serie, evidenciando la metonimia fotográfica, operación tautológica dentro de esta fotografía. El ocultar en forma parcial el fondo de edificaciones destrozadas por la guerra por medio de un telón, cuyo motivo es un paisaje campestre, y la relación de concordancia que se establece por los ropajes entre la anciana de brazos cruzados y el fotógrafo, hombre robusto de trajes invernales, no hace más que exhibir el corte fotográfico. ¿Cómo actúa esta imagen dentro de este suplemento?

Podríamos decir que esta imagen denuncia la suspicacia fotográfica, siendo una imagen huérfana y ajena al título central de este suplemento “Las mejores fotografías del siglo XX”. La orfandad de esta imagen fotográfica es lo que ha producido la revolución tecnológica. Orfandad que cuestiona una identidad definida durante casi doscientos años, en donde se aceptó a la fotografía como el medio más perfecto de reproducción de la apariencia visual del mundo, sin mayores tapujos o resquemores. E incluso ha derivado en textos que aluden a la muerte de la fotografía con lo cual se ha llamado a la actualidad como la era postfotográfica.⁵ Esta pérdida de densidad en el campo del documental encuentra aún ciertos seguidores, específicamente en el campo de los sucesos paranormales, donde las imágenes de ovnis son un campo de continua avidez que profesa la utilización de los recursos tecno-tele-mediáticos como una forma de presentar pruebas fidedignas.

4. “Los Archivos del siglo XX, Periodo 1900-1999”, No 12, Santiago, La Hora, 1999, Pág. 10.

5. Robins, Kevin, *¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?*, incorporado en “La imagen fotográfica en la cultura digital”, compilador Martín Lister, Barcelona : Paidós, 1997. Pág. 49.

DRAMAS



1991:

Una policía brasileña
luchó contra a decenas de
ladrones a quienes
mataron tras un
enfrentamiento en la cárcel de
Carandiru, en Sao Paulo;
los presos protestaban por
las malas condiciones de
confinamiento en el
carcelinario penitenciario.

Foto: AP/CLAUDIO ROSSI



1946:

Mejor que la realidad:
un fotógrafo polaco usa
su telón para ocultar
las ruinas de su ciudad
destruida tras la
Segunda Guerra
Mundial.

AP/MICHAEL NASH

Dentro de este campo existe un suceso ocurrido en los años ochenta que revolucionó el mundo religioso nacional, específicamente el mundo católico.

Entre los años 1983 y 1988, se produjeron unas apariciones de la Virgen María, en el Cerro de Peñablanca, ciudad de Villa Alemana, V Región. Los reiterados milagros de la Virgen de Peñablanca, especialmente los referidos a fabulosos fenómenos apreciables a simple vista, y producidos en el sol, la luna, las estrellas y las nubes, en ocasiones fueron apreciados por hasta cien mil personas al mismo tiempo. Se ha calculado que, durante los cinco años de duración de estos fenómenos, congregaron en el cerro a más de un millón de peregrinos.

La detención en este suceso es pertinente, ya que como pruebas de lo acontecido se ha recurrido a un set de imágenes fotográficas, generando una trama entre registro, evidencia y medios de comunicación, produciendo a la vez una disputa entre la veracidad de los hechos, a cargo de los seguidores de estas apariciones, y la constitución de un mito sin afecto por parte de la Iglesia Católica.

Esta fricción en torno a la eficacia documental fotográfica establece una nueva función: la evidencia, que para efectos de este caso se constituye en la prueba de un suceso paranormal. Este medio, la fotografía, favorece la constitución del mito que no es más que la relación de apego a una creencia que puede ser puesta en duda. Esta relación se establece como una apuesta de fe. ¿Es entonces la imagen fotográfica un fiel testigo? “La especificidad que permite distinguir el ícono fotográfico de otros íconos analógicos reside en su función indicial”,⁶ esta función se entiende como la representación por contigüidad física del signo con su referente, ante lo cual entramos en una paradoja al revisar la siguiente imagen y su pie de foto, incluida dentro de la serie que avalaría el suceso paranormal.

Esta paradoja la podemos destramar de diversas formas aplicando el

6. Schaeffer, J.M., “La imagen precaria” Madrid, Cátedra, 1993. Pág 45.

sistema que nos entrega Phillippe Dubois⁷ según el carácter indicial del lenguaje fotográfico.

Lo primero es que la imagen fotográfica y la relación con el pie de foto es simplemente una relación de direccionamiento, en el sentido de que vemos lo que quieren que veamos desde la ejecución de una operación paratextual.



“Año 1986. Una niña de 13 años sacó esta foto cuando iba subiendo una procesión el 12 de junio de 1986, y al revelar las fotos, esta niña se encontró con una gran sorpresa, en la foto sale Jesús con el corazón en la mano”.

7. Dubois, Phillippe, “El Acto Fotográfico”, Barcelona, Paidós, 1986. Pág. 51.

Por lo tanto la imagen es utilizada con un fin comunicacional cuyo mensaje busca un receptor anhelante. El segundo es advertir que esta imagen se presenta con una mala calidad fotográfica, en donde la toma desprevenida, sin ánimo de buscar un encuadre, redundando en aberraciones ópticas y por ende es una imagen movida y desenfocada, donde la orientación del pie de texto se desvanece y lo que leemos es una reproducción cuyo análisis surge de una interpretación y transformación de lo real, con lo cual esta imagen es un conjunto de códigos. El tercer carácter es una posición que ve en la imagen una verosimilitud siendo concebida como espejo del mundo, una reproducción mimética de lo real, ante lo cual la contingencia de esta imagen se transforma en un hecho fáctico.

En resumen, en cualesquiera de estas instancias se enfrenta la fotografía con su rol fundamental, de carácter funcional, donde correspondía de buena manera a una paridad representacional de atestiguar un hecho, encontramos una fisura, un descalce en su contenido ontológico, por lo tanto la lectura de la imagen fotográfica se confunde, ya que presenta una ambigüedad en la dependencia que surge entre el referente y su representación, ante lo cual nos podríamos referir a una oscilación indicial. Entonces la relación por contigüidad física entra en un péndulo en busca de un momento de calce con lo que denominamos el real oscilando entre ficción y realidad.

Al concluir, luego de haber revisado diversos aspectos que intervienen en la relación de la fotografía y la forma de transar, producir y comprenderla, es posible establecer que esta técnica, la fotográfica, inaugura los procedimientos de construcción de imagen por medio de máquinas sobre un soporte estable, permitiendo su traslado, multiplicación y revisión con una distancia temporal. Estos procedimientos, revolucionarios para su época, por sus características ópticas y reproductivas, instauraron la comprensión del mundo desde la mimesis.

La conquista del espacio de reproducción de imagen, sumado a la masificación de su uso por medio de una relación de mercado, gracias a

un sistema simple de aprendizaje ligado a aspectos de la ciencia, física y química de costos bajos y que no requiere mayor esfuerzo que el interés en su uso, confabularían para su consolidación, determinando al siglo XIX como el siglo de la fotografía.

Por lo tanto, el devenir histórico encuentra en la fotografía los antecedentes para sistemas posteriores como la imagen en movimiento y la imagen digital. Esta historicidad nos permite ligar dichos sistemas “tecnográficos” para comprender la génesis del denominado modelo indicial, modelo que se entiende como la representación por contigüidad física con su referente. El pasar del tiempo y la incorporación de nuevos sistemas de reproducción de imagen, presentaría la inestabilidad de dicho modelo, cuyo apego a una cierta objetividad, oscilaría.

La relación de subordinación al referente, situación de apego formal a la figuración, entraría en conflicto a partir de operaciones visuales de construcción de imagen que están ligadas a la fotografía, al cine, la televisión y las artes visuales. De tal forma, el modelo indicial incorporado por la fotografía, y que avalara las propuestas en torno a la veracidad documental, haciendo entender a la imagen fotográfica como un notario de la realidad, requiere ser revisitada. De esto, surge la propuesta de un modelo indicial que oscila entre lo que denominamos el “real” y la ficción.

Las operaciones constructivas de imagen, tales como la puesta en escena, montaje y collage, permiten ingresar a un cuestionamiento de la imagen tecnográfica y su relación de apego referencial. Por esto, el modelo indicial requiere de un ajuste que involucre la ficción y artificio del contenido visual, ya que el corte o fragmento instaurado con la fotografía, e incorporado en los sistemas posteriores de producción de imagen, deviene simulacro. Esto se entiende a partir de la incorporación de las nuevas tecnologías que instalan el simulacro y ficción, cuya manipulación de contenidos presentan las posibilidades del montaje.

Al establecer el simulacro y su fricción sobre el contenido indicial, se presenta la oscilación entre el real y la ficción, presentando una plataforma

que instala un nuevo marco en la comprensión y producción de imágenes, cuyo contenido permite establecer nexos con las operaciones constructivas de las artes visuales y la difusión de los *mass media*. De esta forma, se plantea que todo contenido visual coexiste, por lo tanto, tiene el mismo valor en su significación.

Si a esto sumamos la noción de irrupción de escena, podemos establecer que las instancias mediales, momento de producción tecnográfica, contienen inscripciones intermedias cuyo contenido referencial es ambiguo.

Estas instancias cruzan el desarrollo histórico del siglo XX e inicio del XXI, transformando las referencias en espacios de simulación y ficción. De tal forma presenciamos desde nuestro hogar una proliferación de contenidos infomacionales de orden mecánico y electrónico que define un nuevo marco en la comprensión del entorno (paisaje, ciudad, cuerpo e identidad). La televisión, internet, el cine, los videojuegos, se cruzan sobre lo cotidiano, trazando contenidos que fluctúan entre espacios de ficción y veracidad.

Imágenes:

Pág. 34 | “Lenny”, Guy Pearce en *Memento*.

Pág. 37 | “Lenny”, Guy Pearce en *Memento*.

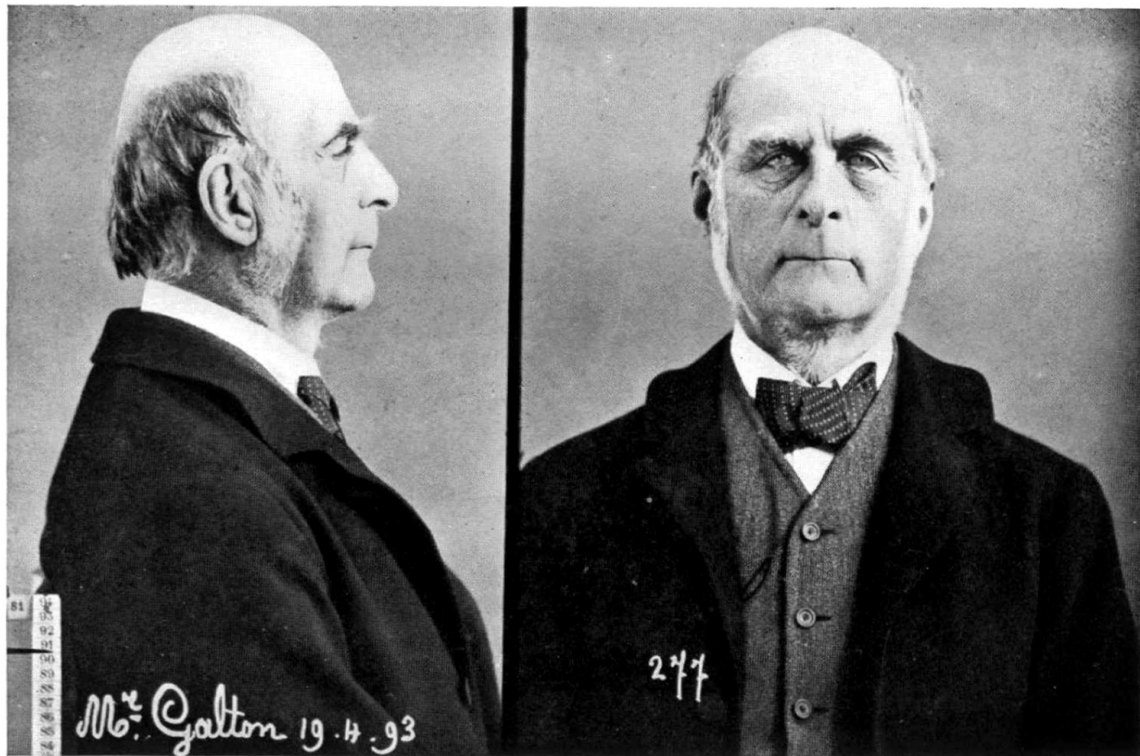
Pág. 39 | “Rachel”, Sean Young en *Blade Runner*.

Pág. 42 | AP/Michael Nash

Pág. 44 | Imagen y pie de foto obtenidos de sitio web relacionado con la aparición.

Taille 1 ^m	Oreille dr. / tête.	Long ^r	Pied g.	Coul ^r de l'iris g. /	N ^o de cl.	Agé de	
Voûte		Larg ^r	Médius g.		Aur ^{is}	né le	
Enverg 1 ^m		Long ^r	Auric ^{is} g.		Pér ^{is}	a	dep ^t
Buste 0,		Larg ^r	Coudée g.		Part ^{is}	Âge app ^t	

(Réduction photographique 1/7.)



Front.	Inclin ^a	Sez.	Racine (cavité)	Oreille droite.	Bord o. s. p. f.	Barbe	Colon ^{is} (pig ^{is}	
			Dos		Base	Lob. c. a. m. d.	Cheveux	/sang ^{is}
			Haut ^r		Saillie. Larg ^r	A. trg. i. p. r. d.	Car	Coint.
			Larg ^r		l	Pli. f. s. h. E	Autres traits caractéristiques :	
Part ^{is}	Part ^{is}	Part ^{is}	Part.	Sig ^t dressé par M.				

René Valenzuela Aedo

De la asepsia de la imagen, a la imagen de la asepsia
Fotografía y disciplinamiento social

“La fotografía como tal carece de identidad. Su situación como tecnología varía según qué relaciones de poder la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y utilizan. Sus funciones como modo de producción cultural están ligadas a unas condiciones de existencia definidas. Sus productos son significativos y legibles solamente dentro de difusiones específicas. Su historia no tiene unidad. Es un paseo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal.”¹

LA ECONOMÍA DEL CUERPO

La explosión industrial del siglo XIX establece la emergencia de un pensamiento que concibe la sociedad como un sistema orgánico, anunciando el comienzo de la biologización de lo social. La sociedad entendida como organismo colectivo, obedece a la articulación de los órdenes biológico y social, los que se encuentran definidos por leyes fisiológicas de crecimiento y desarrollo.

1. John Tagg en Geoffrey Batchen, “Arder en Deseos, la concepción de la fotografía”, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

La nueva sociedad que surge de la ciudad industrial, con el aumento sistemático de población -en el desplazamiento desde las zonas rurales hacia los centros- establece un nuevo problema para las estructuras de poder. La multiplicación de la población, la aparición de la masa, se presenta para las clases dirigentes como un peligro para el desarrollo de la sociedad total, sirviéndole de justificación para instaurar los primeros sistemas de control de la población. La ciencia de la mensuración social iniciada por el matemático Adolphe Quételet, establece a principios del sXIX, un sistema que permite la evaluación de las crisis, patologías y desequilibrios del orden social, que se materializan en cuadros estadísticos de mortalidad y criminalidad según parámetros de sexo, edad y condición social. Este sistema se constituye en una herramienta eficiente para la administración de los individuos/masa, reduciendo los problemas sociales a cuestiones de riesgo, entregando a policías y médicos, los argumentos necesarios para implementar una política de higiene, vigilancia y normalización de las clases consideradas peligrosas.

La ideología higienista se sitúa en el centro de una medicina que pretende controlar la salud y el cuerpo de la pobreza; la desarrolla como un modo de proteger la sociedad del contagio de enfermedades que son asociadas a los círculos de marginalidad social, además de establecer un sistema de disciplinamiento del cuerpo obrero y campesino para hacerlo más capacitado para el trabajo, asegurando a las clases dominantes mano de obra barata y segura. De este modo la medicina social se constituye en instrumento disciplinar de la fuerza laboral.

En este escenario, la fotografía se inscribe como instrumento vigilante de la ciencia y la tecnología, encontrando además un importante lugar en la estructura del control social. Su utilización define (consciente o inconscientemente) la producción de documento; constituyéndose por su objeto reproductivo, en la imagen viral que transporta el patrimonio y su ideología. Con la irrupción del siglo XX (y con ella de la comunicación de masas) la fotografía se constituye en instrumento de diseminación de las

ideologías de poder que estructuran lo social, en especial como portadora de los discursos dominantes que definen las relaciones de género, raza y clase.

Ya en el Renacimiento se produce la caída de la mirada teocéntrica situándola en lo humano. La mirada se proyecta hacia el centro mismo del hombre, en el centro de su visión. Insta una mirada utópica que es idealizada por su certeza, por su ilusión de realidad. Con la perspectiva y el óleo (como instrumento de proyección espacial y vehículo del color respectivamente) los artistas renacentistas desarrollaron técnicas de representación de gran verosimilitud. Óleo y perspectiva hicieron del retrato, en su ilusionismo realista, un doble que se constituye en instrumento de inmortalización de algunos tipos de poder.

La pintura permitió que aristócratas y burgueses se inmortalizaran en grandiosos retratos; siluetas grabadas sirvieron a la clase media para su personificación; mientras la marginalidad sólo pudo ser representada con la aparición del dispositivo fotográfico, que la inmortalizó bajo la mirada vigilante del cuerpo policial y médico. La fotografía pasa de ser un artefacto de lujo entre la clase acomodada, a constituirse en instrumento que registra el cuerpo marginal/delincuencial, posibilitando a la policía su registro e inventario. La antropología criminal de Lombroso, junto con la biometría y eugenesia de Galton, emergen como sistemas de identificación y clasificación de los individuos, estableciendo la tipificación de la locura y la normalización de su imagen.

En 1853 el iniciador de la electroterapia, el Dr. Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne, encarga al fotógrafo Adrien Tournachon el registro fotográfico de una serie de expresiones faciales en relación a sus estudios sobre la fisonomía humana; Hugh Welch Diamond retrató a enfermas mentales en reclusión, utilizando la fotografía tanto para el diagnóstico de males, como para el control de las pacientes recluidas. Pero sin lugar a dudas fue Adolphe Bertillon quien desarrolla en su tratado sobre “La identificación antropométrica”, un sistema de identificación que consiste en la medición, categorización y serialización de las partes del cuerpo

humano. La antropometría de Bertillon se constituye en el precedente más importante de los actuales archivos de control policial.

En 1874 el Comandante de la policía de Valparaíso Jacinto Pino, incorporaba el uso de la fotografía como un eficaz instrumento en la identificación de delincuentes, situando a Chile entre los pioneros del continente en el empleo de la más moderna técnica de identificación y en la confección de una completa galería de delincuentes. Más tarde en 1887 se retrata a más de 5000 cadáveres en la Morgue de Santiago, con lo cual se da inicio a la fotografía forense.²

LA ASEPSIA DE LA IMAGEN

La medicina, desde el inicio de la clínica, ha fotografiado adáveres encuadrados en la mirada vigilante de los organismos policiales. Tempranamente el Renacimiento desarrolla la necesidad por administrar el cuerpo muerto -principalmente de criminales condenados- para el estudio anatómico por parte de grupos de médicos y dibujantes que operaban en la oscuridad de prácticas protegidas por selectas redes de poder. La muerte junto con la locura y la criminalidad (que son la muerte social) constituyen el lugar fronterizo de la vida donde se inscriben las investigaciones sobre el cuerpo.

La fotografía fue para la ciencia médica, un instrumento para la elaboración de imágenes que resultaba conciliable con el positivismo propio de su acción y pensamiento. La propia concepción inicial de la representación fotográfica, se instauró sobre unas claves de representación normatizada heredadas de prácticas anteriores. La fotografía les entregó, a diferencia del dibujo y la pintura, un material visual que se desliga de la gestualidad del artista; su objetividad y precisión abren la posibilidad

2. Roberto Hernández, Julio Salazar: "De la Policía Secreta a la Policía Científica" / Sección Imprenta PDI; Stgo. 2006.

de ilustrar fríamente la apariencia descarnada del cuerpo, convirtiéndola en un certificado incuestionable de la realidad. La fotografía mediatiza la mirada, la encuadra y define, limpiándola -en apariencia- de todo rastro de subjetividad. Se inscribe como un instrumento de disección que corta, separa, amplifica, detalla, describe y reproduce el cuerpo; localizando su objeto de intervención óptica y hápticamente.

La medicina hace de la fotografía la máquina de visión aséptica, necesaria para el control del cuerpo y para su colonización. La mirada clínica transparenta el cuerpo; lo hace evidente, penetrable y clasificable.

LA VOLUNTAD DISCIPLINAR

Esta mirada/pensamiento que invade y controla el cuerpo individual da origen a otros procesos de colonización que acompañaron a la fotografía a finales del siglo XIX. La colonización del cuerpo territorial y por efecto del cuerpo aborígen, constituye el argumento necesario para los postulados racistas que predominan en el pensamiento científico de la época.

La ciencia antropológica -fundamentada en sus estudios antropométricos- localizaba a teutones germánicos y aborígenes, como las antípodas de la escala evolutiva de la raza (superior e inferior respectivamente) estableciendo analogías entre cuerpo vestido y cuerpo desnudo como signos de civilización, que le servían para demostrar la superioridad de la raza blanca de origen caucásico. Estas ideas fueron sostenidas en la objetividad del documento fotográfico, que pone de manifiesto la inferioridad moral de los pueblos aborígenes, permitiéndoles justificar su acción de sometimiento, intervención y exterminio. La aceptación científica de estas ideas, responde eficientemente a las formas de dominación del imperialismo/capitalismo colonial, encubierta en la acción humanitaria y civilizadora que ejerce sobre las razas “subdesarrolladas”.

Los grupos enviados a colonizar: frente militar, médico y religioso, constituyen no sólo la representación del poder imperialista, sino que se convierten en administradores de la empresa colonizadora, además de ser

los instrumentos de control que ejercen la vigilancia sobre los pueblos colonizados instaurando estrategias de encierro, desalojo y expatriación de sus individuos.

Cuando en 1880 se empezó a colonizar Tierra del Fuego por las estancias ovejeras y los buscadores de oro... en la prensa inglesa se encuentra un artículo donde se habla de la belleza de la región, su potencial económico para la ganadería y la 'triste necesidad de aniquilar a los indígenas'... Paradojalmente, el aporte humanitario de las misiones salesianas, al congregarlos y vestirlos a la usanza de nuestras costumbres, resultó ser un factor más de su extinción. Fue un espacio de contagio con enfermedades desconocidas para aquellos que acostumbraban a cubrir su cuerpo con grasa de animales y pintarse con los signos de sus sentimientos.³

Ya a comienzos del siglo XX, gracias a la instrucción disciplinar en las universidades de Europa y Estados Unidos, los postulados racistas son asumidos por los mismos pueblos y clases denominadas inferiores, mediante la introducción e influencia de estos conceptos raciales en su imaginario social. El repertorio que se conforma a partir de la sistematización de los ideales eugenésicos, establece criterios de comparación que, a partir de la mediatización de la mirada clínica, influyen en la inducción de estereotipos corporales. Ideales de salud y belleza (pureza) que en definitiva postergan y excluyen no sólo la corporalidad salvaje y enferma, sino que por extensión, discriminan la corporalidad campesina, obrera, marginal, con sus características esenciales.

3. VV.AA. "Tierra de Humo, Imágenes fotográficas 1882-1950", Colección Mal de Ojo, Ed. Lom, Santiago, 1996.

LA INDUCCIÓN DE ESTEREOTIPOS

El siglo XIX convierte el cuerpo del “otro” en un objeto de exhibición pública. Esta actividad, que comienza a suceder en los salones de las clases dirigentes para luego hacerse popular en zoológicos y ferias de rarezas, constituye el espectáculo alienante que permite reforzar los estereotipos y prejuicios raciales predominantes; impulsando además el desarrollo de un “mercado del cuerpo”, en la comercialización de imágenes coleccionables que popularizaron no sólo las “rarezas humanas” (freak shows) sino que además son el comienzo de la adoración que la masa desarrolla por los nuevos ídolos del culturismo físico.

La cultura física aparece como disciplina corporal que permite anular los efectos que la industrialización estaba causando a la salud. El principal impulsor del culturismo fue el empresario Edmond Desbonnet, quien publica un manual de entrenamiento físico ilustrado con fotografías que muestran la evolución física de su propio cuerpo y la de sus alumnos. Desbonnet divulga los resultados de su método, en imágenes comparativas del “antes y el después” de la aplicación de su sistema de entrenamiento físico, en una eficaz estrategia promocional.

Este creciente culto al cuerpo permitió el desarrollo del deporte y situó a los atletas como los nuevos ideales de belleza y de salud. Las olimpiadas de 1936 son el acontecimiento que la propaganda Nazi, dirigida por Joseph Goebbels, utiliza para demostrar la superioridad racial alemana. La fotógrafa y cineasta Leni Riefensthal es la encargada de realizar este imaginario corporal, influido por los ideales físicos provenientes del Olimpo griego.

La industria del cine y más tarde la televisión, se convierten en la gran fábrica de estereotipos. La proliferación de los medios de masas sirvieron para instalar y difundir la imagen de sus estrellas a través de la fotografía. Periódicos y revistas, son los portadores de la imagen de los nuevos ídolos mediales, los que rápidamente se convierten en modelos referenciales; prototipos de belleza, actitud y estilo, siempre asociados a la riqueza.

Oreille droite *Bordure*

Orignette (longueur)



Supérieure (largeur de l'oreille)



Postérieure (largeur de l'oreille)



45° degré à l'arrière de l'oreille



Particularités



Oreille droite *Lobe*

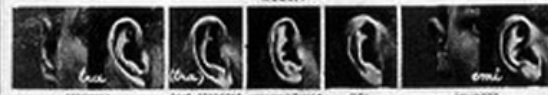
Contour



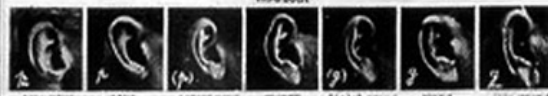
Adhérence à la joue



Modèle



Hauteur



Particularités

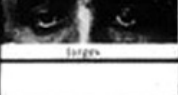


Sourcils

Emplacement

Forme

Particularités de l'implantation



Paupières

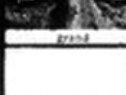
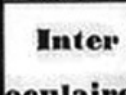
Globes

Orbites

Dimensions de l'ouverture horizontale

Particularités

« Saillie »



Dimensions

Modèle supérieure

Particularités

Inter

oculaire

Direction

Particularités

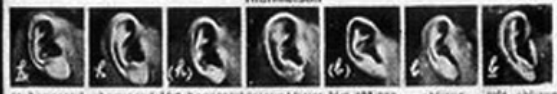
Particularités

Inter

oculaire

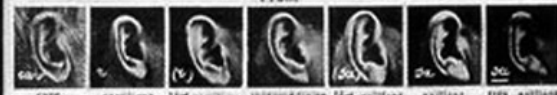
Oreille droite Antitragus

Inclinaison



tr. horizontal horizontal sup. horizontal intermédiaire sup. oblique oblique très oblique

Profil



conv. rectiligne sup. rectiligne intermédiaire sup. saillant saillant très saillant

Inversement



versus intermédiaire intermédiaire direct

Volume



petit petit grand grand très grand

Particularités



tr. sup. bilobé bilobé pointu long bilobé

Profil



conv. rectiligne saillant

Inclinaison



oblique

Oreille droite Plis et forme gén^{ls}

Pil Inférieur (ou coupe bas^{le})



très conv. conv. sup. conv. intermédiaire sup. versus versus très versus

Pil Supérieur



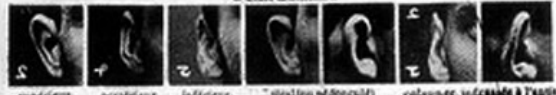
cut. effacé sup. effacé intermédiaire sup. ascende accentué très accentué

Forme générale



triangulaire triangulaire rectangulaire rectangulaire ovale ronde ronde

Écartement



supérieur postérieur inférieur (saillant p. derrière) saillant, inférieure à Paris

Particularités



pli aplati, ridé, long, la bord., démanché, pli mol d. haine, corneille, con. auriculaire, sup. insertion vers



convex, bas, coupe, bas, encre, dir., coupe large, coupe, sup., coupe, sup., insertion ob.

Rides

frontales

intersourcilières

diverses



très, verticale, horizontales long, paup. d. sup.



très, unilatérale à g.



coiffé, oblique à droite, sillon nasolabial



très, horizontales de la racine du nez, sillon labial



très, horizontales, horizontales de la racine du nez, sillon labial



très, horizontales, horizontales de la racine du nez, sillon labial

Corpulence



- A Indent. de cheveu.
- B Crête sourcilière.
- AB Inclinaison du front.
- AL Hauteur du front.
- C Racine du nez.
- D Bout du nez.
- CD Arc du nez.
- ED Inclinaison de la base du nez.
- LE Hauteur du nez.
- ED Saillie du nez.
- AD Profil fronto-nasal.
- EF Profil naso-frontal.
- GH Ligne orbe-tragienne.
- G I Ligne horizontale.
- GO Hauteur crânienne.

- AB Ligne médiane.
- CC Saillie du front.
- DD Coarctement des paupières.
- EAE Bords internes des sourcils.
- FAF Bords externes des sourcils.
- GAG Angles internes des paupières.
- HAH Angles externes des paupières.
- HG Bords des paupières.
- OO Coarctés des paupières.
- O Paupières supérieures.
- O Paupières inférieures.
- JJ Lignes du nez.
- II Coarctement des narines.
- KK Coarctement des mâchoires.
- LA L Angles de la bouche.

LA IMAGEN DE LA ASEPSIA

La idealización de estos supercuerpos, de su imagen difundida, multiplicada y serializada a través de los medios de comunicación de masas, han provocado sentimientos de frustración individual, que se han manifestado progresivamente en un rechazo del propio cuerpo, personalidad, o clase.

La estrategia del antes y el después con que Desbonnet inducía a la práctica del culturismo físico a finales del sXIX ha dado lugar -a finales del sXX- a la imagen del antes y después de la cirugía plástica reconstructiva, la cual induce a la intervención médica de la corporalidad individual en un aspiracionismo estandarizador de la imagen corporal, que negativiza los rasgos identitarios diferenciadores de cada individuo, etnia o grupo social.

La imagen fotográfica del antes y después que la mirada clínica utilizó para inventariar los resultados terapéuticos del shock eléctrico como tratamiento psiquiátrico, se ha convertido hoy en el instrumento que permite objetualizar el cuerpo convirtiéndolo en un catálogo de piezas divisibles que pueden ser modificadas, reconstruidas o reemplazadas a pedido según la “necesidad” del individuo. La emergencia de este nuevo cuerpo pone de manifiesto la pérdida del cuerpo propio, que es la pérdida de la identidad individual (por extensión colectiva), en el abandono endógeno que trae la insatisfacción de sí mismo y por extensión de la propia vida.

La vigilancia médica sobre el sujeto, se ha convertido en la vigilancia entre sujetos. El reality show televisivo, instaure una cultura de vigilancia espectacularizada; es la feria de rarezas de fines del siglo XIX, mediatizada, teletransmitida, reproducida y difundida como modelo disciplinar. Es inducción de estereotipos de personalidad, conducta e ideas y por sobre todo físicos, que refuerzan los principios raciales y clasistas. Esta inducción/programación de la vigilancia, ha desplazado la figura del televidente a la del espectador vigilante, estableciendo un proceso de

alienación que instaura un sistema de control social, que se invisibiliza y auto regula entre los mismos individuos sociales. La cultura de la vigilancia se instala como miedo, obsesión y deseo; como una adicción de consumo colectivo y narcisista.

La imagen de la asepsia es el nuevo shock teledirigido. Es la imagen de lo idealizado que se extiende y reproduce penetrando en los espacios y tiempos privados de la cotidianidad, llevando a las personas a apropiarse de los actos y acciones que proyecta. La imagen de la asepsia es la descarga que transporta la desconfianza alienante sobre la diferencia, que estandariza a los individuos sujetos a un mismo ideal vital -que se difunde a través de los medios (que son miedos) de comunicación- en un modelo disciplinar que busca a través del diseño del cuerpo, neutralizar aquello que es el sentido más profundo de lo humano: su diversidad.

FOTOGRAFÍA Y DISCIPLINAMIENTO

"La 'disciplina' no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una 'física' o una 'anatomía' del poder, una tecnología".⁴

Las tecnologías de producción -de sistemas, de signos, de poder- someten a los individuos a ciertos tipos de dominación en una objetivación del yo, que resulta determinante de la conducta de los mismos, en lo que Foucault denominó como "gubernabilidad". La gubernabilidad se estructura en un sistema de control, administración y disciplina que se relaciona directamente

4. Michel Foucault, "Vigilar y castigar nacimiento de la prisión". Siglo XXI Editores S.A. México. 2005.

Forme générale de la tête vue de profil.



1. Nègre à prognathisme moyen.



2. Type d'Européen prognathe.



3. Prognathisme limité aux os de la base du nez. (prognathisme nasal).



4. Prognathisme accentuée avec prééminence du menton.



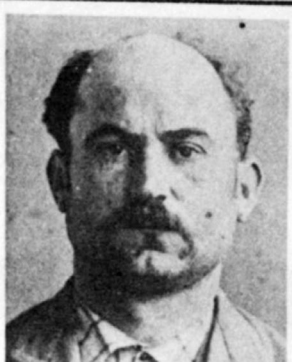
5. Type d'orthognathe.



6. Profil fronto-nasal rectiligne.



7. Tête en bonnet à poils (acrocéphale).



8. Tête en carène (scaphocéphale).



9. Tête en besace. (cymbocéphale).

con la idea del panóptico. El panóptico es el dispositivo espacio-temporal en el cual se sitúa toda acción de vigilancia, es el lugar en donde se ejerce la mirada múltiple y simultánea, que atraviesa las acciones de los individuos expuestos a la observación vigilante de quien los gobierna.

La fotografía, como el panóptico, es el vehículo portador de la visibilidad controladora que sitúa a los individuos en un espacio y tiempo específicos, inscribiéndolos en una conducta normalizada, que se rige por la visibilidad total de sus acciones. Elimina toda distancia posible sobre la realidad; la cual es encuadrada, capturada, reducida y sobreexpuesta por el dispositivo, que irrumpe como instrumento generador de consenso y anestesia social.

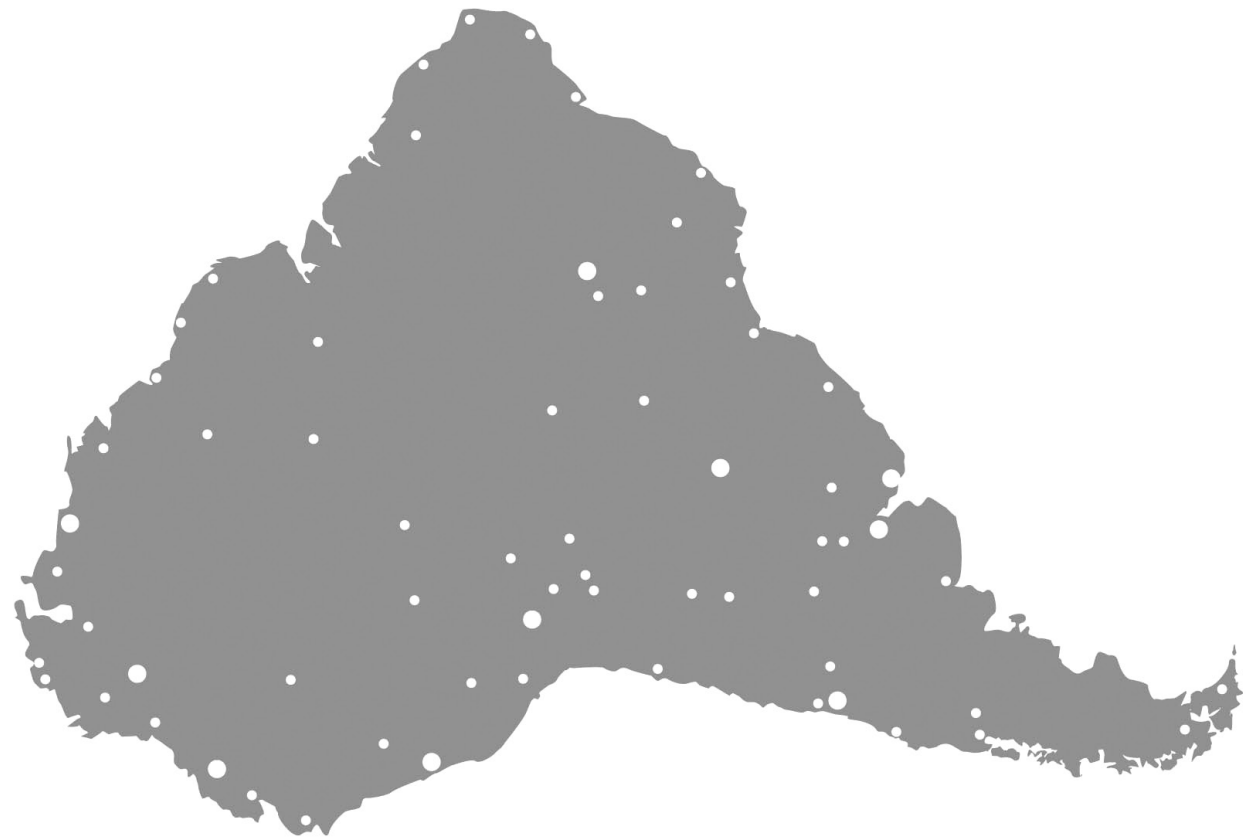
La sociedad capitalista se encuentra enraizada en el desarrollo de una cultura de la imagen que le sirve para controlar, estimular o anestesiar a la población. La industrialización de la fotografía, de sus medios de producción y difusión, ha permitido históricamente su penetración en las estructuras que administran lo social, a las que les ha permitido validar sus ideales reduccionistas. La producción de imágenes facilita una ideología de la dominación, en que el cambio social es sustituido por el cambio de las imágenes. La posibilidad de ser afectado por estas imágenes se encuentra determinada por la conciencia política que tengamos sobre ellas y por la capacidad de comprender las motivaciones en que se generan y desarrollan.

Imágenes:

Pág. 48 | Bertillon (Retrato de Francis Galton 1893)

Pág. 56 y 57 | Bertillon (Cartilla de las características fionómicas, para el estudio del retrato hablado.

Pág. 60 | Bertillon (Perfiles Criminales 1914)



Ciudad y espacio urbano

Lo urbano en **SURamérica** es siempre un estado en cuestión. Sin lugar a dudas, el fulminante e improvisado crecimiento del espacio urbano impide instalar la infraestructura necesaria para analizar la experiencia de la ciudad. Mientras más se acerca un concepto a reconocer las partes esenciales de "lo urbano",¹ menos reconocible es una "ciudad" **SURamericana**.

Ideas como las de Kenneth Frampton² tuvieron gran impacto en la arquitectura **SURamericana** durante la década de los ochenta, impulsando reflexiones regionales: una nueva valoración de los localismos como proveedores directos de contenidos para la arquitectura, y el rechazo a los sistemas de representación impuestos por la hegemonía europea y norteamericana. En su afán descentralizador, esta discusión teórica entró en sincronía con la habitual discusión social **SURamericana** sobre centro y periferia. Su fruto fue el reconocimiento de un proceso de conformación urbana absolutamente original: la contingencia.

Estas nuevas propuestas teóricas generan nuevas perspectivas disciplinarias en varios países **SURamericanos** paralelamente. El espacio académico aborda en sus distintos soportes, más o menos simultáneamente, un

1. El concepto de "urbano" aquí se acerca al desarrollado por Lefebvre a comienzos de los setenta, el cual alude a una condición híbrida entre campo y ciudad: lo urbano se define no por su desarrollo material, sino que por su actividad y movilidad.

2. FRAMPTON Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, en FOSTER Hal (ed.), "The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture," Bay Press, Port Townsend. 1983.

concepto de ciudad estrechamente enlazado a las realidades sociopolíticas que se debaten en el campo de las ciencias sociales. Revistas como EURE: Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales³, insisten en que la conformación del espacio urbano es un fenómeno paralelo a la conformación de una identidad de clases. Dicho planteamiento se extiende hasta mediados de los setenta, cuando la atribulada política continental obliga a regresar a los estudios más empíricos, perdiendo el terreno ganado en la conformación de una metodología interdisciplinaria. Esta relación entre política, espacio urbano y sociedad se retoma con nuevas energías durante los años noventa, cuando el campo de acción y experimentación se amplía por la crisis institucional ante el desprestigio de las conducciones tradicionales del poder.

Esta tentativa de reconocimiento local hizo que el aprendizaje de la arquitectura y el urbanismo saliera de las aulas y se trasladara a experimentar directamente el espacio. El desplazamiento pretendió ser la ruptura final con la imposición de conceptos ajenos al ámbito **SURamericano**. En este contexto proliferaron itinerancias de profesionales y estudiantes, como las “**Travesías por América**”. Este programa académico organizado por el Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (1984) estaba basado en travesías previas al interior del continente que fueron reunidas en el poema titulado “*Amereida*” (1964). Durante la década del noventa, en diversos países se consolidaron los Encuentros Latinoamericanos de Estudiantes de Arquitectura (**ELEA**)⁴ y los Seminarios

3. EURE: La Revista es editada por el Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Nació en 1970 en medio de la discusión sobre el carácter social de la ciudad latinoamericana, la propiedad del suelo y el problema de los pobladores sin casa. Fue financiada desde un comienzo y por muchos años por CLACSo.

4. Desarrollado de manera similar a EASA (European Architecture Students Assembly, 1981-), ELEA (1990-) es un encuentro anual de profesionales de la arquitectura que cuenta con delegaciones de gran parte de los países de América Latina. Cada ELEA tiene un tema central y lleva a cabo una serie de talleres que proponen soluciones a problemas específicos de la ciudad sede, encuentros académicos, recorridos en zonas de interés locales y actividades sociales que propician el contacto entre las delegaciones. Sus países miembros actuales son Estados Unidos, México, Cuba, Guatemala, El Salvador, República Dominicana, Nicaragua, Honduras, Costa Rica, Puerto Rico, Panamá, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, siendo países invitados Chile, Brasil, Paraguay, Uruguay y Argentina.

de Arquitectura Latinoamericana (SAL).⁵ La idea fundacional de dichas experiencias es, en efecto, la conformación de un territorio independiente de lo físico. En el caso de “Amereida”, primero en la experiencia del viaje y luego en la creación literaria colectiva, se buscó conformar una teoría del desplazamiento y del hallazgo del continente, al mismo tiempo que una doctrina épica y ética del lugar compartido.⁶ El término “travesía” se expande hasta convertirse en un sinónimo de producción de obra material e intelectual dentro de la Escuela de Arquitectura, y en un símbolo inicial de la apropiación del territorio **SURamericano**.

Esta trayectoria reflexiva modificó la concepción de ciudad. Ahora se la reconoce como una disposición azarosa de elementos distintos entre sí: el caos se evidencia en la *hiperocupación* de ciertos espacios y el abandono de otros. Sus límites difusos y extendidos evidencian la conformación de una sociedad heterogénea que ha ampliado enormemente su movimiento dentro del territorio en diversas direcciones: de los límites hacia fuera (ampliación) y al interior (modificación). La sociedad **SURamericana** escogió la movilización constante como medio de expresión. La fácil disponibilidad del territorio produciría, para algunos autores, esta necesidad de cambio que identifica a la ciudad **SURamericana** (áreas residenciales en que las habitaciones se vuelven oficinas, áreas industriales que se transforman en distritos comerciales) y, sobre todo, muestra sus transformaciones identitarias en las apropiaciones colectivas y populares del espacio público.

Los nuevos espacios participativos de las ciudades grandes exigen una avanzada capacidad de establecer redes de contacto. La ciudad se convierte en el espacio en que acontecen todos los tiempos y lugares a la vez. El único

5. Los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) fueron inaugurados el año 1980 ante la necesidad por parte de un grupo de arquitectos jóvenes de promover una reflexión colectiva y situada a nivel continental. En sus fundamentos, el objeto de esta perspectiva se define como única herramienta para generar formas de construir propias, con una posición específica ante su realidad histórica, paisajística, demográfica y material. 6. PELUFFO Gabriel, *Arte/Latinoamérica: Estados de sitio*, en: “Trienal de Chile 2009”. Catálogo, Santiago de Chile, s/e, 2010, p. 125.

6. PELUFFO Gabriel, *Arte/Latinoamérica: Estados de sitio*, en: “Trienal de Chile 2009”. Catálogo, Santiago de Chile, s/e, 2010, p. 125.

hilo conductor capaz de vincularlos es la crisis económica de finales de los noventa. Tras el colapso, el mundo popular genera redes comunitarias para multiplicar los escasos recursos. Los límites de estos nuevos “territorios” son difusos y se establecen de acuerdo a capacidades sociales de relación y comunicación. Como indicaría Néstor García Canclini, en esta globalización iniciada varias décadas antes *convergen procesos económicos, financieros, comunicacionales y migratorios que acentúan la interdependencia entre distintas clases sociales, de muchas sociedades*, evidenciando la mayor interconexión supranacional que haya existido en **SURamérica** hacia finales del siglo XX.⁷

Hoy no es posible comprender el heterogéneo espacio urbano sin una perspectiva de análisis cultural, simbólica y social.⁸ Alberto Saldarriaga Roa sintetiza esta diversidad en tres situaciones físicas y espaciales que conviven en territorio **SURamericano**: una ciudad histórica, una planificada y una popular que nunca llegan a cohesionarse, permaneciendo descoyunturadas.⁹ La propuesta es pensar la ciudad como un lugar regido por el imaginario que el habitante despliega en su materialidad, alterándola de forma significativa.¹⁰

Si el espacio urbano se abre a través de una función (social o cultural) y no sólo de un territorio, la definición de ciudad debe considerar que un imaginario *puede contener a varias ciudades bajo un mismo nombre*: conformar una unidad “territorial” mayor a partir de fragmentos que se integran a una cultura globalizada.

La persistente dialéctica entre las formas y caracteres de los espacios

7. GARCIA CANCLINI Néstor, “La Globalización Imaginada”, Paidós, México, 1999, p. 11.

8. “Diálogo con Néstor García Canclini ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?” Entrevista realizada por Alicia Lindan, 23 de febrero de 2007, Ciudad de México. En Revista EURE (Vol. XXXIII, N° 99), pp. 89-99. Santiago, 2007.

9. SALDARIAGA ROA Alberto, *Arquitectura popular urbana: la definición cultural de la ciudad*, en: “Texto y Contexto: Ciudad y vida urbana”, no. 3 (sept-dic, 1984), Bogotá, Universidad de los Andes, p 88.

10. Aquellas “simples descripciones socioeconómicas” habían sido ya cuestionadas por el urbanismo de la década del setenta, que definía el espacio urbano a partir de su calidad de centro político como principal distinción respecto del mundo rural, pero mantenía la niebla sobre las subjetividades que lo habitan y determinan.

urbanos se ha expresado en un debate mucho más social: la inseguridad de vivir en la ciudad. Como afirmaría García Canclini, *todos sentimos que pueden sucedernos hechos imprevistos en la ciudad y en cada lugar* debido a que sus procesos centrales están en constante cambio y modificación.¹¹ Así, mientras una década antes los académicos no consideraban las relaciones intersubjetivas en el escenario urbano, con el cambio de siglo aparecen de manera reiterada, demostrando que el debate es pertinente.¹² En concordancia, se comienzan a modificar las mallas curriculares, las guías y los contenidos de programas de estudios urbanos a nivel continental. Un ejemplo de esto es la Maestría en Planificación del Desarrollo Urbano-Regional del CENDES¹³ (Venezuela), cuya directora explica que las modificaciones se deben a que la Globalización expresa los cambios sociales urbanos en “un proceso profundamente contradictorio que se expresa en la simultaneidad de procesos territoriales y sociales de integración/inclusión, así como de fragmentación”. El problema reside en que la discusión académica sigue operando desde la geografía o la ciencia política y, por ahora, las temáticas sobre la intersubjetividad no logran copar estos espacios.

11. Íbidem.

12. EURE, que ha sido uno de los principales puntales en la discusión sobre la ciudad y lo urbano en América Latina. En un principio, esta revista ofrecía distintos artículos sobre la construcción autónoma de ciudad que ejercían los pobladores a través del establecimiento de tomas de terreno, colocando la dialéctica margen/institución en códigos de la lucha social y política que impregnaba el debate sobre lo urbano en los 60 y 70 a nivel continental. A partir del Golpe de Estado de 1973, estas temáticas desaparecen de este medio y otros, quedando relegado el análisis de la arquitectura y el urbanismo a aspectos técnicos. A partir de la crisis del neoliberalismo en la región y los cambios sociales producidos por la Globalización hacia finales de los 90, sin embargo, esta revista ha retomado la discusión de la ciudad en su nueva doble dimensión de escenario de conflictos/grietas sociales y espacio en construcción determinado por tales conflictos. Ejemplos: DAMMER Lucía, “¿Ciudad sin ciudadanos? Fragmentación, segregación y temor en Santiago” (EURE vol. XXX, No 91, 2004); JANOSCHKA Michael “El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización” (EURE vol. XXVIII, No 85, 2002); MATTOS Carlos, “Transformación de las ciudades latinoamericanas, ¿Impactos de la globalización?” (EURE vol. XXVIII, No 85, 2002); OUTTES Joel, “Disciplinando la sociedad a través de la ciudad. El origen del urbanismo en Argentina y Brasil (1894-1945)” (EURE, vol. XVIII, No 83, 2002).

13. Centro de Estudios del Desarrollo, dependiente de la Universidad Central de Venezuela.

INTERVENCIONES URBANAS

En el ámbito de las intervenciones urbanas, la producción de artes visuales relacionada con la historia cultural y política de SURamérica cobró protagonismo a partir de la década del sesenta, comprendiendo agrupaciones que van desde el Grupo de artistas argentinos de **vanguardia (1968) al Colectivo de Acciones de Arte CADA (Chile, 1978-1985)**. En torno a la producción artística, Nicolás Bourriaud pregunta cómo elaborar sentidos a partir del caos de objetos, nombres y referencias del cotidiano. La aparición de un escenario a partir de esta pregunta, potenciado por la libertad en que se desarrollaron estas prácticas en medio de las crisis económicas e institucionales de la segunda mitad del siglo XX, generó una *discursividad* local.

El origen del taller **E.P.S. Huayco**¹⁴ (**Estética de Proyección Social Huayco**)¹⁵ está en una itinerancia por el continente, a modo de viaje iniciático, en busca de lugares y materiales de reflexión para producir obra. Una vez asentando su campo de acción en Lima y sus alrededores, este grupo de acción realizó diversas investigaciones plásticas con impacto social y urbano. La agrupación rescató imaginarios populares para intervenir espacios marginales de la ciudad. Particularmente interesante es el grabado que **Mariela Zeballos** realizara en 1980 para una exposición del grupo. El grabado reproduce con exactitud una calcomanía publicitaria que los vehículos de transporte público llevaban en esa época, pero

14. El taller E.P.S. Huayco (1980-1982) surge de algunos renunciados del grupo “Paréntesis” (1979), fundado por Francisco Mariotti, María Luy, Charo Noriega, Mariella Zeballos, Herbert Rodríguez, Armando Williams y Juan Javier Salazar, quienes invitan a otros artistas a realizar una primera exhibición en 1980. El grupo expone en sus obras el proceso de consumación y decadencia de una coyuntura revolucionaria consistente en la “articulación radical de la pequeño-burguesía-ilustrada y lo popular-emergente”, establecida para sabotear la dictadura peruana establecida entre 1975 y 1977. BUNTINX Gustavo, “EPS Huayco”, Lima, Museo de Arte de Lima, 2005.

15. El nombre de este taller juega con una doble referencia. Por un lado, la sigla E.P.S. tiene en esa época un uso y significación específicos: Empresa de Propiedad Social. Por otro lado la palabra huayco (quechua) denomina a las avalanchas que descienden desde las montañas hacia tierras más bajas, devastándolas a la vez que regeneran su fecundidad. Es una palabra de constante presencia en la historia de Lima, ya que su constitución geográfica se ha generado en base a aludes que caen desde la cordillera hacia la ciudad. MELLADO Justo Pastor, “E.P.S. Huayco (1)”, texto consultado en <http://www.justopastormellado.cl/>.

con una variación: sus diálogos invitan a visitar el inexistente Museo de Arte Moderno de Lima. Zeballos se apropia de un referente popular, aparentemente separado de las vanguardias artísticas, para dialogar de manera directa con el Estado y exigirle mayor institucionalidad para las artes visuales. Este grabado se agrupó con otros bajo una denominación propia de la jerga popular **SURamericana** que describe actitudes insolentes o salvajes: Pop “choreza”.

En Chile, el grupo **C.A.D.A.** (Colectivo de Acciones de Arte¹⁶) montó los denominados “operativos”¹⁷. Dos de ellos, *Para no morir de hambre en el arte* (1979) y *¡Ay Sudamérica!* (1981), exploraban una estructura de contacto entre el arte contemporáneo, la política y la realidad poblacional en Santiago. El grupo operó a través de la circulación física por la ciudad. Se conformó sobre la idea de intervención/apropiación del cotidiano y la vida urbana con el fin de perturbar el orden simbólico establecido por la dictadura. CADA incentivó una reflexión crítica colectiva sobre la cultura impuesta por el poder y el cuestionable estado del arte chileno.

Organizaciones como **UNAC (Unión Nacional por la Cultura)** reunieron a agrupaciones socioculturales de todo tipo en un intento por establecer una red participativa a nivel nacional. Junto con vincular a estos agentes, los instaron a realizar acciones colaborativas en el espacio público, como la clandestina acción programada por el **TAV (Taller de Artes Visuales)** para teñir rojo el río Mapocho en 1980.

En Argentina, el **Grupo de Artistas de Vanguardia** inaugura esta ruta **SURamericana** de intervenciones político-plásticas con *Tucumán Arde* (1968). Esta exposición dio inicio a un proyecto de archivo e

16. El CADA se conformó en Santiago de Chile el año 1979, y sus integrantes fundadores fueron Fernando Balcells (sociólogo), Juan Castillo (artista visual), Diamela Eltit (escritora), Lotty Rosenfeld (artista visual) y Raúl Zurita (poeta).

17. La denominación “operativo”, así como el término “Colectivo” que encabeza el nombre, surge, en palabras de Paulina Varas, de la reciente militancia en el MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria) que los integrantes del CADA tenían como herencia. VARAS Paulina, C.A.D.A.: *Estrategias del deseo*, en: “Trienal de Chile 2009”. Catálogo, Santiago de Chile, s/e, 2010, p. 161-162.

intervención urbana de denuncia a la precaria realidad del sindicalismo obrero de Tucumán. Con una primera versión en Rosario y una segunda versión censurada en Buenos Aires, la muestra hacía tomar conciencia sobre la pauperización debida al cierre de los ingenios azucareros de la región. *Tucumán Arde* buscaba la movilización social. Notables fueron los carteles adheridos al suelo que nombraban a los dueños de los ingenios y mostraban diagramas de poder dentro de sus empresas. El emplazamiento de los carteles impedía seguir al espacio central de la muestra sin antes contextualizar el archivo con esta información. “Tucumán” se apropió de formas sindicales de escritura. Y formó un archivo a nivel comunitario. A través del discurso, amplió su territorio hacia la disputa política.

Gabriel Peluffo describe, citando a Girola, el panorama generado por estas agrupaciones como una *lucha permanente por hacer visible su propia traza, confundida en la maraña amorfa de los huecos urbanos, las visualidades oblicuas y las sinuosidades topográficas*¹⁸ de la ciudad **SURamericana**. El reconocimiento del caos generalizado propició un arte globalizado que aprovecha la ruptura de fronteras entre disciplinas artísticas y prácticas culturales a nivel continental. En palabras de Peluffo, *el arte total, al extender su dominio sin limitaciones conceptuales, está predispuesto a transformarse en un acto de política total.*¹⁹

La conformación de una escena **SURamericana** en base a estas agrupaciones es una realidad más poética que factual. Todo lo que consiguieron en conjunto fue un tímido llamado a la vanguardia **SURamericana**. La presentación actual de sus registros y relatos, en comparación, habla de un panorama extendido y sincrónico, que facilitó el uso del espacio urbano con fines plásticos. Exposiciones actuales, tales como “Arte-Latinoamérica: Estados de Sitio” (curada por el propio Peluffo

18. PELUFFO Gabriel, op. cit., p. 129.

19. Ibid., p. 123.

y realizada a fines de 2009 en la primera Trienal de Chile), evidencian que hoy estos grupos se vinculan a través de una escena inventada en un relato que se maravilla de sus sincronías. Aunque eran vecinos, cómplices sociopolíticos y populares, no contemplan conformar una escena **SURamericana**. La contingencia local los tenía demasiado ocupados. La comunicación internacional es impensada, la acción busca establecer un diálogo fluido con el territorio y la realidad social particular.

En los ochenta proliferan proyectos como el **Micromuseo** itinerante, fundado por Gustavo Buntinx para la difusión del arte contemporáneo peruano. El texto curatorial, de Gabriel Peluffo, rescata el concepto de *travesía* -ya carente de programa filosófico de *Amereida*- como el puntapié inicial de la ocupación urbana a través de la plástica. El curador indica, sin embargo, que su historia común es un esfuerzo contemporáneo. Según Graciela Carnevale, a medida que ven la luz los archivos de diferentes países, se establecen relaciones y circunstancias comunes: testimonios póstumos de un interés regional fallido.²⁰ El vínculo de estas agrupaciones con el espacio urbano permite construir lecturas y recuperaciones críticas, en un contexto que las rescata como fuentes primarias (referencias) de una escena actual que las podría reconocer como pre-historia.

Gran parte del trabajo de los **grupos contemporáneos de investigación e intervención urbana** puede ser leído como un espacio de reflexión sociopolítica. La travesía es tanto un recorrido geográfico como una puesta en práctica de obra visual. Ahora los creadores, de amplia diversidad, conforman una red de proyección internacional. La itinerancia de “**Post-it City: Ciudades ocasionales**” por **SURamérica** el 2009 es la culminación de un largo proceso que reconoce el espacio regional a través de una nueva traza global: una cartografía expansionista para la ciudad.

20. CARNEVALE Graciela, *Pensar el archivo*, en “Trienal de Chile 2009”. Catálogo, Santiago de Chile, s/e, 2010, p. 157.

CIUDADES OCASIONALES

La exposición “Post-it City: Ciudades ocasionales”, curada por Martí Perán y Giovanni La Varra (Barcelona 2008), presenta una gran diversidad de ocupaciones temporales del espacio público. Los puntos de unión son la autogestión, la fugacidad y la ausencia de huellas. Marginalidad y transitoriedad hacen que la propuesta aparezca en la panorámica **SURamericana** como el hilo discursivo de una serie de experiencias periféricas que luchan por abandonar el aislamiento, canalizando un debate que durante los últimos cuarenta años ha estado implícito en la discusión sobre territorialidad. La reflexión sobre la realidad política y social de múltiples espacios urbanos enriquece el tradicional análisis de la ciudad como lugar donde, de forma legítima, se solapan distintos usos y situaciones. La versión **SURamericana** de *Post-it* seleccionó parte de las ocupaciones exhibidas en Barcelona e integró casos en Argentina, Brasil, Perú y Chile (se sumaron curadores locales para estos efectos). Una serie de actividades de extensión facilitó el intercambio de reflexiones sobre el espacio urbano. La exposición formaliza el momento de inflexión de una historia regional común. Estas ocupaciones temporales del espacio ciudadano rescatan su valor de uso como una radiografía de los problemas, y revelan la integración de éstos a una historia más amplia en el mapa político y social común. La ciudad, dentro de este discurso conveniente para los agentes locales ya involucrados en este tipo de investigaciones, aparece como un territorio conformado por una amplia red de dinámicas. Redes facilitadas por la itinerancia que implican una extensión de archivo en la creación factual de un contexto común y una memoria colectiva **SURamericana**. La exposición, un dispositivo en sí misma, se constituyó en la matriz articuladora de una escena que, en términos formales, no alcanzaba el nivel analítico requerido. El establecimiento de esta escena con contextos y prácticas similares de apropiación del espacio público, amplía el territorio de análisis y la plataforma de producción. Retomando las ideas de García

Canclini, la invasión del espacio público con artefactos y dispositivos para-arquitectónicos permite una ampliación del espectro de visibilidad de lo urbano. La apropiación del territorio pasa por el imaginario contenido en éste y su proyección dentro de un entramado mayor. El lugar-ciudad que va a interesar a estos actores, agrupaciones jóvenes de investigación e intervención, no se conforma con las dimensiones tradicionales del espacio, sino de lugares que pueden adjuntarse como nuevas memorias, archivos y experiencias.

En la actualidad se discute mucho sobre el concepto de archivo. Su realidad inicialmente física se ha desplazado a un estado inmaterial. Entre otros factores, esto se debe a que las artes visuales se han volcado al ejercicio de la investigación. Por estos días, el irrefrenable rescate de documentación física y oral está abocado a la producción de los setenta y ochenta, época en que se sentaría la base crítica y conceptual de la práctica contemporánea en **SURamérica**.²¹ En distintos frentes, se nos recuerda la fuerza “poético-política” que aparece ahí de manera fundacional. Esa fuerza es un modelo: la reconexión con los patrimonios y territorios locales.

Conformar una memoria común para llevar a cabo el debate en torno a la ciudad **SURamericana** se vuelve la primera prioridad de los espacios de investigación. Un conjunto de agrupaciones y colectivos levanta un escenario común con las similitudes y distancias de los diversos espacios urbanos **SURamericanos: Arte y Esfera Pública, Escola da Cidade (Sao Paulo); Taller Danza, Alonso + Craciun, USTED (Montevideo); M7red, UR Arquitectura, A77, Gris Público Americano (Buenos Aires); TUP (Santiago) y CRAC (Valparaíso)**. Estas plataformas idean y producen archivos que indagan en nuevas estrategias de circulación. En un primer momento se arman de redes de participación dentro del continente; luego, de la experimentación con herramientas de comunicación que

21. RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, *Estado de Alerta (23102009)*, en: VV.AA. “Archivo. Prospectos de Arte 2010”, Valparaíso, Centro de Documentación de las Artes INDICE, 2010, p. 36.

traspasen estas experiencias desde el plano particular al social. Esta “**extensión de archivo**”, en los términos en que los presenta Carnevale, se presenta como el conjunto de los discursos posibles, el que asciende y se diversifica de manera sincrónica con el número de actores en juego.²² Una vez establecido este contacto, la ciudad **SURamericana** es integración, circulación y apropiación de experiencias: una cartografía imaginaria del espacio urbano.

La diversificación de discursos y la conformación de un mapa de ruta, sin embargo, no hará más que evidenciar que es imposible completar el archivo, dificultad o *mal* dado, en términos de Derrida, por la fugacidad de cada pieza que lo compone. El archivo, no importa su complejidad, siempre representa a un otro al que refiere, lo que impulsa a diversificar los medios de representación que lo conforman. No hay registro único en el archivo, ya que la naturaleza de cada fenómeno es diferente, como las necesidades de su memoria. Siempre habrá algún “desclasificado” que descarte su inercia, un episodio que desestabiliza toda estructura. Esta nueva red de agrupaciones **SURamericanas** presenta sus actividades como dispositivos en constante progreso y mutación. Están obligadas a conformarse como un avance-complemento. La búsqueda de una memoria democratizada y común impulsa a estos dispositivos a plantearse las históricas necesidades comunes de acceso y circulación.

El dispositivo editorial, quizás el más convencional en la conformación de un archivo, mantiene su importancia dadas sus extensas posibilidades de circulación. Las revistas *SPAM Magazine* (plataforma de trabajo de SPAMarq), *Urbania* (Arte e Esfera Pública), *Periódico de Arquitectura Mapeo* (Taller Danza), *UR* (UR Arquitectura), así como otros proyectos

22. CARNEVALE, op. cit., ibídem.

23. ROLNIK Suely, *Fuor de Archivo*, reeditado en: VV.AA. “Archivo. Prospectos de Arte 2010”, Valparaíso, Centro de Documentación de las Artes INDICE, 2010, p. 27-28.

editoriales llevados a cabo por M7red, Alonso + Craciun y los colectivos antes mencionados, transforman el soporte impreso en un espacio de reunión intelectual y en evidencia física de resistencia. En palabras de Suely Rolnik, la conformación de esta red-archivo se juega en terrenos en los cuales las micro y macropolíticas proliferan como discursos más validados en **SURamérica** que las hegemonías a las cuales planean desacreditar.²³ Tras décadas de demanda recurrente, la creación de estos “accesos indispensables” es hoy una realidad. El debate actual proyecta su mirada sobre esta trama como un movimiento cuya originalidad implicaría repercusiones permanentes en la percepción de la ciudad.

Imagen:

Pág. 62 | Ciudad Viva, Centro de Urbanismo Ciudadano.



José Llano-Loyola

La notación del intérprete¹
La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material
sobre Valparaíso

“¿Por qué el genio del lugar esta mudo?”

Goethe

“Chile no es un país sino un paisaje”

Nicanor Parra

EL PARADIGMA DEL CAMPO URBANO Y LA NOTACIÓN DEL SUJETO COMO CLAVE ESPACIAL

Los estudios urbanos tienden a disiparse, las investigaciones culturales y arquitecturales contemporáneas, apuntan a observar los cambios en tiempo real del sujeto y la ciudad. Esta movilidad cultural se inscribe y se pregunta sobre las pistas de los espacios urbanos y sus habitantes, sobre sus mutaciones y en especial sobre *cómo* se materializan estos tipos de procesos culturales.

1. “La notación del intérprete” pertenece a una reflexión sobre las diversas formas de construir paisaje cultural, a través del reconocimiento del valor de la re-presentación y su valor simbólico de ciertos instrumentos desde mapas, cartografías, calcos, e instrumentos de registro que permiten reflexionar sobre la experiencia urbana y su huella material. Este tipo de notaciones y prácticas permiten reflexionar sobre notas de arquitectura, sociología, antropología, y etnografía urbana junto con un tipo de cultura emergente que claramente contextualizada ubica a lo cotidiano como fuente de re-lecturas biográficas de los modelos, tipologías, y estructuras socio-políticas ejemplificándose en tomas de partidos socio-espaciales y modelos de producción. Esta relación entre la ciudad y este entre-tejido inmaterial se conforma por una inscripción del sujeto sobre el espacio público a través de las resignificaciones sociales y espaciales que sus propios habitantes realizan a través de viviendas de autoconstrucción y extensiones de lo social que actúan en la tectónica cotidiana.

De esta manera, la ciudad como objeto de estudio se transforma en la real metáfora de la sociedad donde la historia se manifiesta dentro de una naturaleza contemporánea a modo de una forma material e inmaterial a la vez. Los cambios epistemológicos radicalizados en las metodologías y observatorios de estudios urbanos actuales conforman un emplazamiento sobre una re-elaboración continua de dimensiones temporales y de una dinámica situación de enlaces sobre la evolución de los espacios habitados. Este *espacio* urbano se exterioriza más claramente sobre la creación de un entretejido entre las ambiciones y los intereses que se exterioriza y se triza debido a las fisuras de las hegemonías de estilo, y a las fricciones que cuerpos emergentes y me refiero a estudios de lo subalterno o lecturas de minorías sociales como sexuales que producen un *modo de hacer* referencias sobre la alteridad y heterogeneidad identitaria que por un lado, se ve reflejada e inscrita sobre el espacio urbano y por otro sobre los procesos de construcción de identidad frente a la evolución de la ciudad, que junto con los cambios en la noción de la representación y los nuevos dispositivos proyectuales dentro de la disciplina arquitectural, constatan el violento campo epistémico de hoy.

Por un lado, las nuevas tecnologías de lo social y los sistemas de seguridad ciudadana sitúan a las posiciones de las estrategias urbanas como una técnica de dominación de lo otro, a través del control panóptico (*simultaneidades irreconocibles de una comunicación tecnosocial*) y por otro lado, la confrontación que ejerce este tipo de homogeneidades, frente al espacio como un instrumento de lectura y el sujeto como su huella móvil, deja como resultado la producción del espacio como un producto social y además como un producto cultural, y nos re-plantea la forma de construcción de lo social como una figura, una silueta de las estrategias urbanas que posicionarían al sujeto desde su práctica de mejor manera que exponiéndolo a la hegemonía de lo institucional.

Pero *¿qué es lo nuevo?*, lo nuevo aparecería como la mirada sobre el espacio urbano, entendida como un sentido arquitectónico-antropológico:

el espacio es un entretejido de niveles de diferentes realidades. Profundas lecturas sobre la huella de lo otro, en valor inmaterial. Las historias, biografías, la condiciones entrópicas de lo cultural se convierten en sedimento social, y se transforman y mutan sobre la base de las extensiones de lo cotidiano, da cabida a un otro entretejido de realidades.

La historia, en este sentido, actuaría también como emplazamiento de una re-elaboración continua, sobre la localización de estos nuevos estadios para las investigaciones urbanas, que cruzan desde las áreas de interacción, la dimensión doméstica, los espacios de trabajo y además los espacios del ocio, hasta los corredores de flujos de información, pues los sujetos no se detienen ante los medios sino que los adaptan y tienen la capacidad de recrear los mismos medios y condiciones. Podríamos decir que estas nuevas localidades, son emplazamientos y contextos donde el territorio urbano no está a menudo sujeto de una lectura hegemónica y unívoca. Estas localidades (espacios de diferentes niveles de realidad) tienen la facultad de operar o construirse a partir de una crónica urbana o de un despacho de televisión, un libro especializado de arquitectura o de literatura o sociología. Esta mirada no sólo busca los efectos del territorio decodificado en los procesos ya tan bien sabidos, sino que establece una investigación espacial de los signos de la cultura, y de los cambios sociales que se ubican debajo de lo direccionado.

Como hemos conversado, los tipos de registros urbanos que se emplazan sobre ésta, nuestra realidad, rearmen los procesos de identidad, los conceptos de ciudadanía, que muchas veces pasan por los límites interiores del Estado. Este tipo de procesos que combinan rostricidades y cambios de naturaleza socio-cultural en su estructura programática, y que muchas veces los estudios de mercado detallan y leen como movimientos de masas y de repertorios de moda, sólo tipos de registros que permitan leer multiescalarmente pueden registrarlos mapas, cartografías, archipiélagos de datos, dan forma y delimitan fronteras de conocimientos y de relaciones de imaginarios urbanos latentes dentro de estos procesos culturales. El replanteamiento de lo público, la domesticidad, la violencia de lo privado

sobre-expuesto a la frenética exterioridad que se despliega cada día, no sólo retrata dentro de las apropiaciones tribus urbanas lo interesante de esta forma de sociabilidad, sino en lo cotidiano con los diarios, revistas y un cuan flujo de lecturas de deseos, nos posicionan sobre un campo cultural, de textos e hipertextos que se invierten y se transforman en sus propios segmentos.

Reconocemos entonces una denominación espacial y una condición cultural, campo urbano y geografía cultural respectivamente, serían entradas que demarcarían el tipo de intercambio de un despertar sobre una importancia cultural de la ciudad. Con respecto a la noción de campo urbano,² es más que un poder independiente o un reflejo de la mencionada y artificial dicotomía de la relación de la hegemonía de la institucionalidad y las apropiaciones urbanas, podríamos llamar campo urbano a una denotación de un desarrollo espacial, que todavía no tiene una direccionalidad única sino que es un espacio por resignificar, y que parece ser desde una indiferenciada expansión descontrolada de la ciudad, una colección de shopping center, aeropuertos, institutos educacionales, hoteles, carreteras, líneas de metro, museos, parques de diversiones, retazos vacíos, áreas de recreación a cuerpos o edificios de escala urbana en rehabilitación, extensiones de terrenos que son re-apropiadas por fiestas populares, terrain vague, territorios que sean capaces de leer, y multiplicar las relaciones socio-culturales de un sujeto y de una comunidad. También los cuerpos de investigación urbana se interesan por esta determinación pues presentan nuevos campos conceptuales y además un repertorio de notaciones urbanas que posiblemente podrían registrar los cambios móviles que nos enfrentamos hoy.

La apariencia de estos emplazamientos o colección de artefactos espaciales lo podemos ver en documentales, reportajes, videos de música, comerciales,

2. Ver a Hajer-Reijndorp In "Search of new public domain". Nai Publishers Bélgica 2000.

filmes, novelas, esto nos demuestra cómo mucha gente considera estos elementos como parte del decoro actual, con una diferenciación potencial, son condensaciones (conceptuales como territoriales), que nos permiten leer las nuevas concentraciones que se entre mezclan con un cobijo, con el trabajo y con el ocio. Las determinaciones que debemos entender para este despliegue, es el dinamismo urbano (con esto no me refiero solamente a los cambios programáticos del sector inmobiliario sino a la movilidad ciudadana, al flujo social desde la habitabilidad hasta la recreación) que genera emplazamientos dentro de otros emplazamientos, donde cada uno viene con sus características diferentes, además entender que existe una potencialidad de ambos lados, en la lectura de este campo urbano, por un lado una estrategia cultural informada y por otro unos conceptos de planificación urbana que se pueden utilizar para combinarse y estimular un desarrollo insospechado de estos espacios, es la potencialidad de la lectura de este campo urbano. Además puede ser capaz de traer lo espacial, lo social y las interacciones e interferencias culturales a un interés por el re-despertar de la importancia cultural de la ciudad, es la transposición del ejercicio de renovación urbana a una nueva naturaleza, es un interés en nosotros mismos, es un interés sobre la identidad cultural de los nuevos lugares y emplazamientos.

Ahora con respecto a las potencias culturales frente a la diversidad de lugares dentro del campo urbano, donde se requiere buscar una importancia cultural, aparece el dominio de la geografía cultural,³ un tipo de geografía (y me refiero a geografía debido al campo temático de la regiones y de las escalas y sus saltos de unidades de análisis) que es concerniente con

3. *Idem*. Pág. 37. El concepto de geografía cultural ha estado en boga como si fuese una novedad en la geografía anglosajona y francesa, sin embargo en la geografía hispana y alemana es un concepto consustancial a la Geografía humana. El término aparece en los EE.UU. a comienzos del siglo XX, aunque con un sentido diferente. Se trataba de la contraposición en los mapas de la representación de la naturaleza y de los elementos creados por el hombre: poblaciones, vías de comunicación, cultivos, etc. Tras la Primera Guerra Mundial en Alemania aparecerían ideas muy similares, con una concepción más acusada de la transformación humana del medio. La geografía cultural deja de lado los condicionamientos biológicos para considerar únicamente los que proceden de la actividad humana. Una actividad que, por otro lado, se desarrolla en el tiempo histórico.

una semántica de lo espacial, se mueve mas allá del análisis funcional del espacio, mas allá de un análisis de sistema de lugares con una especificidad de significados y de grupos específicos, que sólo determinan y no proponen. La condición de la geografía cultural direcciona lo técnico, la orientación funcional del espacio y el abandono de la construcción cultural hacia todo tipo de “lugares” difusos y con significado, terrain vague, espacios infra-utilizados o por re-significarse.

La búsqueda y la mirada de esta geografía cultural se direcciona hacia cómo se graban las características de lo espacial, en su producción del espacio, en los lugares existentes, es plantear que los significados están en procesos, es un estado de avance de flujos y de desarrollos; el movimiento de esta geografía cultural implica una nueva noción del valor del significado de los espacios, la esencia es el análisis de la ambigüedad, en términos más políticos, o de los problemas entre varios significados. De ahí que el revival, sobre la noción de lugar se vuelve tan importante y sus definiciones dentro de lo privado y de lo público, una materia a definir en especial cuando las ciudades y sus paisajes se teatralizan y se reducen sólo a un folleto promocional. En realidad el problema no está en la fabricación de significados (que podrían provenir de descubrimientos publicitarios o experiencias escenográficas, me refiero a la puesta en escena de obras que retratan en no-lugares y emplazamientos de lo cotidiano en su poética) sino en lo que sugieren, la mirada está en el consumo de estos nuevos lugares, la producción de estos nuevos lugares es un grado de lo impredecible e incontrolable, su dinamismo (en su significación) es una batalla que se emplaza sobre lo que se considera público y su dominio del campo urbano. La sociedad ha llegado hacer un archipiélago de enclaves, las personas desde diferentes backgrounds han desarrollado más estrategias para encontrarse con más personas, el geógrafo social Goheen describe la relación de lo público con el espacio público como “el espacio al cual le atribuimos significado simbólico y afirma las reivindicaciones... los ciudadanos crean espacios públicos significativos para expresar estas actitudes, afirmando

estas reivindicaciones y usando esta manera, para sus propios propósitos... el proceso es dinámico, para los significados y los usos que son siempre propensos a cambios. La renegociación está en proceso”.⁴ Desde esta perspectiva aparece un tema claro y contundente, ¿cuál es la relación de lo público con respecto al espacio público?, el diseño de cómo esta condición puede llegar a ser una pregunta que estimule una manifestación informal de la diversidad de las intervenciones, es parte del intercambio de enclaves⁵ que se suscitan dentro de las discusiones sobre la localidad, y las nociones más comunes de espacio o de lugar contemporáneo.

SOBRE EL SUJETO

Dentro de un mapa de ideas, y de una serie de archipiélagos conceptuales que se emplazaron después de la crisis moderna⁶ y de la lectura de pequeños relatos, embarcados en la postmodernidad⁷ se emplazan nociones contemporáneas que re-plantean lo cultural sobre la base de lógica de capitales, uno de ellos es Frederic Jameson con su más conocido libro, “La lógica cultural del capitalismo tardío”, donde instala el escenario de lo posmoderno como una práctica de oscuras figuras que debajo de los desplazamientos sociales ve el cambio de la metrópolis y del mundo como un nuevo significado del fin de la historia, y de las transformaciones de la imagen como un nuevo vehículo de la cultura.

4. Idem. Pág. 37

5. Un enclave posible es la cultura de lo masivo, que ha indicado cómo se han podido definir los lugares en su relación a esta movilización “cultural”, primero recordemos al antropólogo francés Marc Augé quien contribuyó y difundió con un giro en la relación de la lectura de los lugares de masas, hablo de los no-lugares o espacios de tránsito (espacio-temporal) caracterizados por ser lugares de intercambio (información como de flujos), de cruce (personas), de una carencia de autenticidad, usualmente privatizados y no espacios públicos en su sentido estricto, sin crear identidad o relación alguna, sólo soledad y similitud, un segundo punto de esta caracterización sobre la movilización son las interrelaciones espaciales que son percibidas y experimentadas no por los diseñadores sino por los consumidores de estos lugares producidos, quizás la manera de alcanzar estos nuevos espacios de dominio público, es no reconocerles sólo un único carácter social, sino que reconocer su comercialización y su noción de mercado, estos espacios se podrían denominar como de usos o espacios “consumidos”.

6. Ver Giddens, Anthony. “Consecuencias de la modernidad”. Ed. Alianza. Madrid, 1990.

7. Ver Lyotard, J. “La condición posmoderna”, Madrid, Cátedra, 1989.

Desde aquí podríamos brevemente reflexionar lo siguiente sobre las condiciones en las cuales nos hemos movido hasta el momento y las conurbaciones del sujeto:

Surge una apariencia que complementaría no sólo la base de movimientos deconstructivistas desde la perspectiva posmoderna, y operaría como una fractura sobre los sistemas de lenguaje social en la fase de proyectación y de concepción de elementos arquitecturales y de las ciencias sociales. Esta apariencia de fractura surgiría como una noción de un nuevo paradigma o campo de acción irregular, frágil, viscoso y de fronteras porosas. El nuevo paradigma no sólo dejaría en claro que lo que emergería como una serie de cartografías críticas sobre la noción de discurso cultural contemporáneo, donde la arquitectura se intercepta en torno a la reflexión de topologías urbanas y a la acción de procesos de hibridación temática, dentro del proyecto y programa arquitectónico, se basaría en el consumo de los medios de comunicación, la televisión, la penetración de la publicidad, y los medios en general que de alguna manera se ubicaban reemplazando a la relación ciudad-ciudadano o se comportarían como las antiguas ágoras de encuentro. Este nuevo modelo, no sólo apelaría a las condiciones estéticas sino a un campo epistemológico que le diera una claridad al respecto, y permitiera que el desarrollo de nuevas redes de cultura popular y de masas, no sólo provoquen una condición de ubicuidad sobre el producto y su variación en serie, sino que se presenten como una profunda lectura del vivir y reflexionar sobre la experiencia contemporánea. Autores como Marc Augé, Hal Foster, Rosalind Krauss, Richard Rorty, Pierre Bourdieu, George Perec, Félix Guattari, Giles Deleuze, Jean Baudrillard, posicionan como objeto único, sino de manera evidente que el vivir el presente de manera mediática replantea no sólo una condición de identidad, de cuerpo o de lenguaje sino una cultura que cada día se sitúa sobre el simulacro y se instala sobre la base de una estética de la desaparición.

El paradigma de la retórica del fragmento que deja de mirar a la ciudad como carne y piedra, se volvería un solo acontecimiento de un corpus

en expansión, donde la distinción de las culturas se vuelve y se volvería secular y borrosa a la vez. La creación de este museo imaginario detrás de cualquier pantalla, que pueda crearse desde los medios por tener capacidad de registro, fustigan y adecuan nuestros sentidos sobre un tipo de recurso de nostalgias, temores y revivals, que conducen nuestras experiencias a una cartografía del deseo.

De esta manera, se inicia el proceso de desterritorialización que tiene la capacidad de decodificar y de liberar no sólo al sujeto, por una parte las nuevas combinaciones tecno-sociales (celulares, beepers, GPS, Internet, e-urbanismo) sobre las redes de organizaciones, centros culturales o tipos de encuentro socio-cultural de lo diverso sino al programa y su formalización.

Estos procesos tienen la capacidad de ubicar al objeto y al capital cultural y su relación con el sujeto, sobre rentabilidades de especulación variables en mercados de identidad y de ciudadanía, donde no opera sólo una localidad sino una multilocalidad, una producción completa de tierra y espacio urbano. Sin embargo el sujeto que no ha perdido la capacidad de asombro sino que su paraje y su espacio pasan por el acontecimiento diario y la disyunción de lo común, produciendo una reflexión sobre la sedimentación de la imagen, su significación en relación a la experiencia social, y la capacidad de combinación de nosotros mismos a la cultura de la participación y de la e-ciudadanía, contemplándose a través y desde la acción de lo real. Me refiero a que los procedimientos y estrategias de lenguaje de lo diverso y del lenguaje común, contemplan hoy un entendimiento de un fenómeno urbano diferente radicalizado en cómo se ordenan y cómo reorganizan las personas sobre una diversidad de mundos, una multi-dimensionalidad de presentes y de realidades que contribuyen a combinar una variedad de tópicos y enriquecen la reflexión del trabajo y la ciudad.

A lo mejor estos pasos que enfrentan al sujeto desplegado sobre este tipo de territorio, sólo como una base de acciones y me refiero a los modos de producción y de organización posible, podría re-marcar las condiciones

de encuentro y las maneras de leerse dentro de este tipo de territorios móviles. Pues es claro que las plataformas colaborativas contemporáneas rendirían un homenaje al ágora del no lugar, sin embargo tienen una capacidad de articular más que una base de datos a través de una sigla, un cuerpo organizacional multiterritorial pues las bases de la tecnología sólo pasarían por la traducción de un campo de signos comunes, sino por encontrar entre los residuos de lo moderno y los campos emergentes de lo postcultural como un rostro, una figura, un contorno del hombre y su localidad.



NUEVOS PAISAJES, OTRO VALPARAÍSO Y LAS NOTACIONES COTIDIANAS

Las formas de atribuirse una ciudad pasan por la condición **INSITU** de nuestra experiencia sobre ella. La historia, lo social y sus espacializaciones van construyendo desde este conocimiento una serie de modelos morfológicos y tipológicos que aparecen a modo de rastro sobre nuestro *hacer y ser* a la vez.

Los procesos de una ciudad se delimitan a partir de nuestra producción y desde nuestra mirada que extrapola sobre cualidades intangibles, un construir de una geografía íntima, un tipo de lectura material sobre un acontecer que devela nuestro territorio. La huella que pertenece a un texto, desnuda de tratados y expuesta sobre la naturaleza, atraviesa desde las emergencias de lo cotidiano que se arman sobre sus organizaciones sociales o desde las diferencias de lo individual, un tipo de gramática que reconoce una producción sobre el territorio a modo de proceso y no de término a modo de producto.

De esta manera, el sujeto entendiendo lo complejo de instalarse sobre un contexto, y comprendiendo que es parte de ese proceso comienza a formar, a seleccionar y a generar una serie de lecturas, textos, instrumentos y materia sobre sus producciones, sobre el *corpus* de sus huellas y de su lenguaje a modo de una idea en forma de representación donde las condiciones del hacer y habitar la contextualidad, conformarían un *paisaje interior* de su permanencia sobre su referencia socio-cultural en su dimensión territorial. Esas huellas y producciones se desprenden desde lo habitual como postales -sistema de registro socio-históricos- que lo cotidiano toma como un tipo de registro cultural, pasando por relatos generacionales y las historias sociales sobre las miradas del puerto y sus propias leyendas, a registros de representación como cómics, pinturas, poemas, y croquis que interpelan al recurso y a una mirada fugaz pero precisa sobre la ciudad.



Es así como, el procedimiento que tendría el sujeto de apropiarse de esta forma⁸ de permanecer sobre este territorio, en cuanto a figura posible (*eidós*) que se representa desde sus producciones y en relación a su imagen, me refiero a la manera de interpretar su habitad sensiblemente y en su dimensión cultural, sería estableciendo una comprensión y sentido, y hablo de sentido a modo de producción de sentido, del **cómo** se configura la relación de esta geografía agreste y la manera cómo el sujeto se adapta a ella, en sus términos tectónicos, en su dimensión perceptual y representacional frente al medio geográfico que construye finalmente. En relación a lo anterior, esta especie de paradigma o campo de acción entre el habitante de Valparaíso como intérprete y su contexto territorial construiría un paisaje

8. Enaudeau, Corinne. "La paradoja de la representación". Ed. Paidós. Argentina 1998. p.29. El término *eidós*, sobredeterminado, designa tanto su contorno externo como su estructura interna... forma en latín. La palabra *eidós* significa imagen y es usada en términos filosóficos para indicar idea o forma, dentro de la filosofía griega.

local, su paisaje, que relacionaría ese entretejido de cualidades y notaciones que son imposibles de evitar desde el espacio geográfico y la dimensión cultural del territorio, que surgiría desde la visión del intérprete sobre el contexto, llevando así como lo desarrollamos anteriormente en el marco conceptual, a que este intérprete sobre el paisaje permita leer la naturaleza en términos de un espacio de recursos, desentrañando su producción como una elaboración de la noción de paisaje.

Se elabora desde aquí, y desde la deriva de los campos de significación del saber y poder, un ejercicio de participación directa como un *referente cultural*. Este tipo de observación del paisaje como referente cultural, no sólo ha caracterizado las maneras de interpretar el paisaje en Valparaíso sino que nos lleva a pensar que las representaciones y los modelos desde los poetas y escritores por ejemplo y cómo lo veremos más adelante, permiten colonizar y re-territorializar las dimensiones de identidad y localidad entre el sujeto, la ciudad y su historia. Así la construcción de ese paisaje elaborado desde una serie de sedimentaciones sociales sobre una producción de un imaginario posible, que ha construido una poética individual de la ciudad sobre el visitante y sobre su propio habitante, permitirá reflexionar sobre la manera de acontecer de Valparaíso y las formas de apropiación del sujeto sobre la ciudad, de territorializar su cotidiano y de comprender los espacios otros que genera esta huella material.

Esas mismas maneras de configurar y de estructurar *esa interioridad de lo social* expuesta en paisaje, en costumbre o rito llevó a delimitar y caracterizar, las condiciones de lo social y sus tipologías en diferentes formas de permanecer en los cerros de Valparaíso, transformándolo en una especie de archipiélagos de lenguaje desarrollando además, una visión del paisaje profundamente identitaria, instalando una noción colectiva sobre la ordenación del territorio y el aporte de cada sujeto sobre él.

Sin embargo a modo de materialización de este tipo de lectura sobre paisaje y desde una composición de lugar, que nos podría entregar una dimensión dinámica, es posible elaborar la noción de *práctica*⁹ como medio de lectura material para la *notación de paisaje*, entendiendo que a partir de este caso nos permite pensar cómo el sujeto desarrolla a modo de hacer, una forma de actuar, y una estrategia de gramáticas pragmáticas y teóricas-discursivas que permiten y permitirían analizar las lecturas sobre las producciones que se posicionan en nuestro contexto a modo de materialidades conceptuales y productos culturales. Pues estas prácticas sociales que son construidas

9. La palabra práctica es derivada desde el marxismo y es instalada en varios campos de acción socio-cultural, desde las artes a la cultura, conduciendo su mirada sobre el objeto de estudio, que es el sujeto y su producción o sea, la materialización de su hacer. Un ejemplo de aquello es la definición de Stan Allen sobre práctica, que instala dentro del proceso de concepción arquitectural.... La palabra práctica se inserta aquí desde dos contextos: la práctica designa a la improvisación colectiva de múltiples habitantes en una ciudad que conecta la práctica como el ejercicio creativo de una disciplina intelectual a una individual, desde ahí la visión hacia los cuerpos emergentes de las organizaciones sociales y que en una optimista opinión de De Certeau sobre la performance de la práctica, se encuentra en que él ve que éstas son capaces de re-trabajar continuamente en los límites de la disciplina, es decir desde adentro de éstos. Más que una visión opuesta entre la repetición mecánica y las neo-vanguardias de la trasgresión, él mira y afirma que las prácticas siempre se desplegarán en el tiempo, en el movimiento de las trayectorias indisciplinares. Traducción de José Llano, con fines docentes. Extraído desde Allen, Stan. Practice: "Architecture, technique and representation". Routledge, 2000. pp. 22-23.

También podemos decir que la operación de práctica es desprendida desde los campos conceptuales del filósofo Francés Pierre Bourdieu, que desarrolla su observación sobre el concepto de habitus que reflexiona sobre las estructuras del sujeto y su lectura social, en cuanto a la producción simbólica del mismo. Para él habitus, es un sistema de disposiciones duraderas, que funcionan como esquemas de clasificación para orientar las valoraciones, percepciones y acciones de los sujetos. Constituye también un conjunto de estructuras tanto estructuradas como estructurantes: lo primero, porque implica el proceso mediante el cual los sujetos interiorizan lo social; lo segundo, porque funciona como principio generador y estructurador de prácticas culturales y representaciones, es decir él propone que la noción de práctica no sólo es una relación de sujetos sobre su espacio social sino que éstos y sus prácticas generan una interiorización del conocimiento generando un cuerpo de experiencias sobre la escena de la cultura.

Ahora, y para finalizar, también podemos referenciar las prácticas como un tipo de campo de un dinamismo identitario en el cual se mezclan: sensibilidad de lo imaginario –simbólico, comprensión de los procesos de interacción diversa–diferencia y la necesidad de participación solidaria –disciplinada, con la posibilidad de inserción– desconexión, desde las cuales los sujetos articulan su existir particular y social. Lo anterior nos lleva a reflexionar acerca de mecanismos de reivindicación identitaria cultural, con significados de creatividad en la invención de referentes frente a la diversidad de territorios mediatizados en una red de relaciones debilitadas, fragmentadas, y descentradas, entre las oleadas globalizadoras de nuestra época transitiva. La identidad, por ende, transita entre la emancipación de la diferencia, la radicalización de la (o) multicultural y la hegemonía de la universalidad.

Referencia extraída Borja Castro Serrano. "Prácticas Sociales". Publicado en <http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=369>.



por el sujeto dentro de un contexto a modo de huella, poseen en su interior una manera de incorporarse al sujeto a través del reconocimiento de las estructuras que forman esas redes sociales y los espacios sociales que las vinculan entre ellas, como lo comenta Bourdieu, las estructuras que los han formado como tales, se objetivan en las prácticas culturales, la cultura en movimiento, que implica la puesta en escena de los *habitus*¹⁰, la cultura incorporada.

De manera complementaria a la noción de práctica debemos recordar y como lo hemos mencionado anteriormente, que la configuración sobre la ciudad pasa por una espacialización de transformaciones culturales (de país a paisaje), y por una metamorfosis del sentido dinámico de los modos de producción y sus procesos culturales y materiales, que al instalarse desde el propio sujeto permite leer y configurar a modo de intérprete su propio paisaje. De esta manera la percepción histórica y cultural de nuestros “paisajes”, no requiere de ninguna intervención mística o misteriosa sino, como lo comenta Roger desde Montaigne, mediante una **artialisation** de este territorio.¹¹ Es decir, es posible construir una notación y por ende establecer un referente propio de lo local. Este concepto de *artialisation*¹² es desarrollado por Alain Roger, y presenta a la noción de paisaje¹³ como una invención material, *un constructo cultural*, de la experiencia del hombre sobre el contexto, es decir una representación *de la cultura de una sociedad*.

Como una derivación de esta lógica operativa podemos instalar que

10. Refiero, el habitus es un sistema de disposiciones duraderas, que funcionan como esquemas de clasificación para orientar las valoraciones, percepciones y acciones de los sujetos.

11. Reseña de Carmen Gavira sobre el “Breve tratado del paisaje” de Alain Roger. VV.AA. “Ecología del ambiente artificial”. Revista Astrágalo. Cultura de la arquitectura y la ciudad. No 16, España, Madrid. Diciembre 2000, p.141.

12. Neologismo propuesto por Alain Roger (1997), que significa la transformación, por medio de la referencia artística (pictórica), de un país vivido o visto en un paisaje contemplado y percibido.

13. El paisaje es un tema que ya forma parte de la reflexión sobre el urbanismo y la ordenación del territorio. La originalidad de esta obra de Alain Roger reside en que destaca los vínculos íntimos que se han establecido entre el paisaje y el arte. Retomando la noción tan del gusto de Montaigne de “artealización”, ve en el paisaje una construcción estética (del jardín al land art) o una invención imaginaria (un cuadro) cuyo objeto es transformar las relaciones del arte y la cultura, lo que lo lleva a seguir las metamorfosis del paisaje sin temor del culturalismo y sin preocuparse por transformaciones “hipermodernas” de un paisaje que no está condenado a morir.

el paisaje es producto de una cultura que construye significaciones como naturaleza, entendiendo que la idea de paisaje se constituye por una disposición conceptual sobre el mundo y la representación como lo hemos mencionado. Sobre ese mundo que está construido por la acción del intérprete que es el hombre, y se materializa por medio de diferentes modos de producción, podemos accionar que en Valparaíso se vislumbra y coexisten múltiples archipiélagos de paisaje cultural, condiciones materiales en proceso que el propio sujeto y la manera de interpretar Valparaíso auto-construye simbólicamente y matéricamente, permitiendo sedimentar en sus tectónicas, signos culturales, y la propia entropía de la materia de sus cerros, una mirada particular entre la realidad y la representación de Valparaíso.

EL EPISTEME DEL ESPACIO COMO PRODUCTO SOCIAL

“La huella es la inserción del espacio en el tiempo, el punto en el que el mundo se inclina hacia un pasado y un tiempo. Ese tiempo es la retirada al otro, y, por tanto, de alguna manera, degradación de la duración, que está entera en el recuerdo”.

E. Lévinas

Los estudios críticos contemporáneos en las ciencias humanas y sociales han experimentado un impresionante giro espacial,¹⁴ que involucra un desarrollo transdisciplinario sobre los sistemas de lenguaje socio-cultural. Este tipo de paradigma y giro cultural enfatizado por los medios de consumo y producción sociourbana contemporánea en sus términos

14. Como lo señala Edward Soja, “desde el inicio de los noventa, también hemos experimentado –en lo que yo entiendo como el primer giro espacial trans-disciplinario significativo- un giro hacia nuevas formas de pensamiento en las que el espacio ocupa una posición central en las formas de análisis, investigación crítica, práctica teórica y política”. La profundidad de las lecturas socio-espaciales alcanza hasta Henri Lefebvre que dispone a este nuevo paisaje las prácticas espaciales de tres escenarios ligados a nuevos fenómenos urbanos (espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido, la triada de Lefebvre)

espaciales, han emplazado a los procesos de identidad,¹⁵ su producción material y el espacio como micro-objetos de estudio y han inaugurado una postura dialéctica¹⁶ socio-espacial como un instrumento de análisis, dejando en claro que la organización del espacio es un producto social.

Este producto social es un tipo de espacio que es creado a través de una huella que elabora el sujeto sobre el objeto del lenguaje cultural. Este *modo* de producción y su noción de espacio, está dentro de las temáticas contemporáneas de identidad, memoria y lenguaje desde lo público y lo privado, las cuales y como características de estos tipos de estudios y sus *modos de hacer* se definen como una red compleja y contradictoria de articulaciones y desarticulaciones sociales, culturales, ideológicas y políticas que en especial definen un tipo de representación material de estos intercambios de identidad urbana, un ejemplo de aquello son las construcciones de los estudios culturales y los campos híbridos de la identidad de Néstor García-Canclini o Martín-Barbero en relación a las reflexiones sobre las travesías de la comunicación de la cultura y su representación del espacio en lo cotidiano, desde las telenovelas a las lecturas socio-políticas que la cultura de masas y la cultura popular expresan e involucran sobre la historicidad del sujeto como representación de la identidad, memoria y lenguaje de nuestras prácticas espaciales.

Estas subjetividades colectivas e individuales¹⁷ se visibilizan sobre *mapas* y *cartografías* de producción de deseos, imaginarios y cultura de lo otro que permiten leer una postura ecléctica, al espacio y su representatividad, situando el concepto de lo cultural como medio de búsqueda y registro posible.

15. Dio cuerpo a un sistema de relaciones multiescalar de los diversos estudios sociales sobre la noción del espacio en las geografías socio-culturales en esta etapa posmoderna.

16. La dialéctica parte del axioma que todo se encuentra en movimiento y cambio continuo. Más todavía: la dialéctica explica, que el cambio y el movimiento llevan consigo la contradicción y que los cambios pueden tener lugar sólo a través de las contradicciones. En lugar de tratarse de una línea de progreso interrumpida, se trata de una línea que es interrumpida por explosivos, repentinos espacios temporales. En esos espacios de tiempo ocurren un sin fin de cambios paulatinos (cambios cuantitativos), que en determinado momento, a través de una aceleración rápida, transforman cantidad en calidad. La dialéctica es la lógica de la contradicción.

17. Fried S. Dora. "Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad". Ediciones Paidós, Argentina 1995. pp. 80-81.

Esto nos permite entender que el espacio posee múltiples propiedades en el plano estructural, es decir opera simultáneamente como una huella de lenguaje cultural, como un instrumento político y un componente de identidad y memoria, que concibe a esta huella, a este espacio como un lugar de acción. Sin embargo la relación de lo urbano hoy, licua a la ciudad y sus prácticas a través de cualidades espaciales muchos mas flexibles, transitorias, ocasionales e híbridas que se sitúan dentro de la producción urbana y acogen a las continuas re-estructuraciones de identidad y de producción material de este proceso cultural contemporáneo a modo de representaciones del espacio marcadas claramente no sólo por un tipo de estética temporal del signo sino que por una diversificación y heterogeneidad programática y de pluralidad identitaria. Si en un momento el espacio se configuró como una acción directa del sujeto sobre sus prácticas urbanas hoy esta situación con-textual se explica a través de la coexistencia espacial identitaria de diferentes grupos sociales¹⁸ que se reflejan tanto en tribus urbanas, como la visibilidad de minorías étnicas y sexuales a modo de un tipo de producción cultural que a través de un desdoblamiento de los imaginarios urbanos y replanteando los espacios de cohabitación cultural crean y re-crean bajo nuestras ciudades, mensajes en sistemas lingüísticos que multiplican una realidad física y la expone a *su propio lugar, a sus propios instrumentos y a su propia capacidad de invención, en el poliedro entramado de una gran ciudad de cualquier parte de nuestro mundo.*¹⁹

Un elemento que construye esta estrategia del espacio heterogéneo contemporáneo se refiere directamente a una apertura hacia la interpretación²⁰ involucrando a lo otro a lo subjetivo, como un posible medio de lectura sobre la historia, la tradición y lenguaje. El habitáculo que

18. Soja, Edward. "Thirdspace. Journeys to los Angeles and other real-and-imagined places". Blackwell Publishing, California 2000.

19. Sola-Morales, Ignasi. "Territorios". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2003. pp. 83.

20. Gadamer y las *lecturas profundas* abren la cuestión del lenguaje sobre cómo vivir el sentido, una relación general del hombre con su mundo, y sus partes... lo que está por escrito se destaca de la contingencia de su origen y se autor. (Gadamer; "Verdad y Método", 1990).

se construye desde la experiencia de la interpretación terminó expresando una comprensión del significado en la medida de las dimensiones de cada una de las realidades, es decir la interferencia de estos espacios *nuevos* de lo múltiple e interactuante, ya no se alojaban sobre análisis o estudios acotados sobre una tipo de lógica cuantitativa sino que se hospedan hoy sobre biografías, materialidades residuales, márgenes e insubordinaciones culturales y otros espacios de lectura intersubjetivos, debido claramente a la apertura de la interpretación que involucró finalmente una disolución de las fronteras de los discursos e identidades urbanas más consolidadas, ubicando al espacio de referencia o a la producción del espacio como una práctica que actúa como un referente cultural y además como un activo inmaterial de un posible espacio de localidad.²¹

De esta manera, la práctica desde la instancia de representación espacial de nuestra realidad interpretativa comenzó a construir una relación sobre la dimensión de la figura del signo variado o diferido, por un lado y por el otro el espacio generó un tipo de proceso que especifica una interiorización del sujeto sobre los materiales y significaciones más diversas, a modo de laboratorio y praxis urbana y a la vez entraría a proponer un modo de hacer, una forma de actuar, sobre la historicidad del objeto. Es decir, por un lado el sujeto y la pérdida de su figura y materia, frente a la ambigüedad de lo plural determina un contexto desde donde se dialoga y produce sentido que finalmente construiría otra lugaridad del campo cultural, y por otro lado la producción la huella que genera el sujeto dependería del tipo de inscripción, que delataría los usos y el espacio relacional a construir. De esta manera, la mirada de construcción cultural de hoy, va hacia el vector de conflictualidad que se posiciona no sólo como un juego de lenguaje en su práctica estética sino como un espacio suficientemente asentado para

21. ..."construcción de relatos, mapas e imágenes, que articulan las tramas evocadoras que permiten conjugar la complejidad de las diferencias del espacio urbano...sobre los deseos de lugaridad". VV.AA. "Otros modos de habitar. Reflexiones". Artículo de Mirta Halpert *El espacio oculto*. Ed. Universidad Central. Santiago p. 35.

construir una propuesta de sentido a través de lo múltiple e interactuante de lo residual a modo de huella de lo cultural y donde la referencia cultural actuaría como una táctica de reconocimiento de identidad y el espacio como una historia material de dicha práctica.

Esta diversidad de intercambios sobre el espacio y su materialidad registra el fin de la representación moderna y la exposición a la intemperie del signo urbano como pura exterioridad desplegada. Este tipo de modelo de lo espacial, visualiza al espacio como modo de producción, que se te despliega sobre la vida cotidiana a modo de una red compleja y contradictoria de articulaciones y desarticulaciones sociales, ideológicas y políticas,²² y que al construirse como reproductoras de las relaciones sociales se observa que la acción de habitar-habitante como una práctica urbana y una acción substancial del pensamiento²³ que se construye como huella en relación a la producción del espacio.

NOTACIÓN DEL INTÉRPRETE COMO HUELLA MATERIAL DEL SUJETO

Valparaíso es una ciudad inacabada de recónditos imaginarios, que busca detrás de cada puesto una cuota de sobrevivencia, de su propia vida y de su recurso diario. Graficada por poetas, escritores, dibujantes y pintores, no impone ideas definidas sino que cada cual se la imagina como quiere,²⁴ esa cuota de geografía individual que a la primera impresión se vierte detrás de un promenade ilógico, se presenta siempre frente & detrás del sujeto incapaz de reconocer este tipo de transformación.

El *ethos* de Valparaíso y su geografía desprende una exudación que se despliega frente a la habitabilidad de un contexto remoto y borroso. Su condición orográfica, como principio de orden cualifica el imaginario de

22. Gruner, Eduardo. "El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico". Ediciones Paidós, Buenos Aires, 2002. pp. 79-80.

23. Al respecto ver Lefebvre, Henri. "La revolución urbana". Alianza editorial, Madrid, 1970.

24. Flores, Sergio. "El acontecer infausto en un Valparaíso sorprendente". Ed. Fac. Humanidades UPLA y Universidad de Valparaíso. Valparaíso 2005 p.20.

un espacio alejado y cercano simultáneamente. A través del recorrido sobre los relieves cotidianos de sus ascensores que configuran y configuraron el contexto morfológico y su espacialidad social. Esto determinó ciertos caracteres sobre la ocupación y el desplazamiento en tránsito sobre esta geografía, que contribuyó al proceso de sociabilización del contexto y su materialización en su forma de habitar como lo recuerda Guillermo Quiñónez (1957) en el siguiente relato, *cada colina porteña tiene su arquitectura, su ingeniería, su geografía, desiguales en las cubiertas, en los aparejos, diferentes en las proas, todas amenazando al plan; todas intentando naufragar en su mar... También cada una tiene su color propio, diurno o nocturno... cada cerro tiene su moral, así como sus vientos y lluvias, ese rechaza la poligamia y el otro lado la ampara. En éste hay una iglesia católica y en el otro una iglesia metodista. Nadie sabe dónde funcionan los tribunales que cumplen los drásticos códigos morales... la casa o casucha popular es única, y funcional. Está construida, adaptada para la actividad constante del morador.*

Esta temporalidad descrita sobre encuentros físicos y orales que dan cabida a las propias construcciones porteñas entre el cerro-plan desarrollan no sólo características tectónicas en su conformación como huella sino una serie de agrupaciones en torno a la geografía infraestructural como la relación de los ascensores junto a los puestos de barrio, esa cotidianidad de lo social en la historia oral del puerto... *aquí los vecinos tú ya los conoces a los que suben todos los días, ya hacen conocidos, ya sabes quiénes viene atrasados, corriendo, y les recuerdas cosas pequeñas, como si se les han quedado las llaves o algún documento.*²⁵ Estas cualidades que en un principio no pudieran desprenderse de la conformación habitual de una ciudad en proceso, dio cuerpo y piedra sobre la manera de localizarse y de caracterizarse de una relación entre cerro-plan propio de una ciudad puerto, sin embargo la geografía íntima de Valparaíso y sus sorprendentes figuras y coreografías

25. Comentario del operador del ascensor Cerro Barón, Guillermo Díaz. ídem.

residenciales... *construyeron y construyen una suerte de ciudades archipiélagos donde hay muchos mundos y se pueden ir de un mundo a otro en cincuenta pasos... las hay con puerta, que no se abre nunca, utilizando la ventana para entrar o salir.*²⁶ A muchas se llega por huellas estratégicas. Innumerables son las edificadas del faldeo al abismo sobre listones de tres pulgadas, que sostiene la construcción y el mirador o corredor y a sus ocupantes. Un ingeniero francés de visita por el puerto, después de extasiarse en estos milagros, comentó...: *he estudiado cuarenta años de resistencia de materiales. Después de conocer las construcciones en los faldeos de Valparaíso, sé que mis*

26. Cita de Renzo Pecchenino en el libro de Calderón, Alfonso, "El memorial de Valparaíso". Ed. Rhil, Santiago de Chile 2001. p. 472.





*estudios y experiencias no me sirven de nada.*²⁷

Las pendientes, las cotas, la versatilidad de los elementos constructivos cimentaron un principio de *agrupamiento, de reconocimiento y de legítima diferenciación* formal y de habitabilidad, que configuró la imagen del espacio local y urbano de Valparaíso. Esa manera de mirarse ella misma, no construiría un espejo, sino que desarrollaría una relación entre una cercanía y su distancia, que permitió desenvolver un pensamiento de coexistencia sobre el logos porteño y la forma de habitar su tiempo. Este estado de conciencia, y de coexistencia de ese habitar y a través de su contemplación sobre el ensamble de su geografía y su silueta de contornos, dio cuenta dentro de la escena local un configurar a modo de lugar del relato y ubicando a sus representaciones como la escritura, sus pinturas sus propias instalaciones populares como un emerger del sujeto y su red de relaciones a partir de la

27. Cita extraída del texto de Guillermo Quiñónez, *Valparaíso... cerros, barrancos, abismo y pueblos* de la revista *En Viaje*, año 1957, dentro del libro de Calderón, Alfonso, "El memorial de Valparaíso". Ed. Rhil, Santiago de Chile 2001. p. 446.

experiencia sobre el lugar, transformándolo en actor e intérprete de su lugaridad.

Estas condiciones que se vieron develadas y desarrolladas por los intérpretes de la geografía íntima, bajo las representaciones y las configuraciones del lugar como relato abrieron la noción de **cronotopía**,²⁸ concepto narrativo que denota la correlación de las relaciones espacio-temporales como un tipo de espacio vivido, vivenciado y experimentado a modo de un relato, a través de palabras, imágenes, sonidos no verbales. El concepto de *cronotopía* es un tipo de relación exterior–interior, que pone en evidencia a través de las representaciones sociales del paisaje un tipo de conocimiento local que permite construir instancias de ensamblaje y desencaje sobre las prácticas urbanas (apropiaciones, resignificaciones). Este tipo de constructos apelan a nuestra experiencia (experiencia social) y a un tipo de lenguaje o narración que elabora una huella visible sobre el espacio, un espacio del relato que permite evidencias, las inflexiones, acentos e ideas de las representaciones y formas narrativas de un paisaje como Valparaíso desde *la notación del intérprete*. La comprensión de estas ideas es el entrecruzamiento finalmente de escenarios *dialógicos*²⁹ donde el sujeto interactúa de forma particular con sus procesos de identidad

28. Según Mijail M. Bajtín, es la correlación esencial que se da entre las relaciones espaciales y temporales en la obra literaria en general y la narrativa en particular... Con Bajtin sabemos perfectamente que espacio y tiempo no existen separadamente; que no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio, por más que nuestras operaciones separadoras (conocer: cog-noscere es separar, dividir) insistan en ello. La noción de cronotopo es mucho más que un término feliz: es un concepto que se resiste a ser pensado, y que insiste en ser vivido, vivenciado, experimentado... Por ello, como reproducción del macrocosmos al que pertenece, todo relato (microcosmos) tiene su big-bang (y su big-crunch): un principio y un fin en el tiempo, pero también una apertura y un cierre de la espacialidad instaurada a través de las palabras, de las imágenes visuales, de los sonidos no verbales, etc., desde el desembrague... (¿Será preciso recordar las implicaciones espaciales de refero y relatus?). Entrar en la reflexión del espacio como un simple "decorado" (aunque sea -y ya es mucho- un "decorado mítico") es una torpeza. El espacio es un constituyente de la ex-sistencia para los seres materiales. Ex-sistimos en el espacio. El ex-marca el punto cero, la in-ex-sistencia. Toda sistencia (toda consistencia, asistencia, resistencia, persistencia, insistencia, desistimiento) se da en el espacio. O el espacio es, básicamente, un en. Y nosotros -que no paramos de discurrir- somos, fundamentalmente discursos en tránsito (¿de dónde venimos? ¿a dónde vamos?).

29. Es decir, por una mirada combinada por la actuación de un sujeto en su medio social y físico, que responde por medio de una transformación de la realidad o un adaptarse a ella, como una especie de equilibrio que construye la "cultura" de cada sujeto en medio de la red de relaciones sociales espacio-temporales.

definidos por la geografía, el espacio social y su percepción del espacio, vivido, concebido y representado al mismo tiempo. La comunicación entre las huellas del espacio y las formas de organización colectiva e individual lograron articular espacios sobre una convivencia *dialógica* como lo mencionamos anteriormente, construyendo territorios donde las fronteras entre lo real y lo imaginario apenas constituye un aspecto diferencial de los sentidos dando forma a un itinerario y a un relato de sus vidas.



Es así como las notaciones del intérprete y la espacialidad cotidiana, se entrecruzan como nos recuerda Lefebvre y como lo enmarcamos en nuestro campo de batalla, en un entretejido de niveles de diferentes realidades y de profundas lecturas sobre la huella de lo otro, donde las historias, biografías, las condiciones *entrópicas de lo cultural* se convierten en sedimento social, y se transforman y mutan sobre las bases de las extensiones de lo cotidiano, dando cabida a un otro tejido de realidades. *La notación del intérprete* de esta manera, sobre las representaciones es una especie de código abierto y extenso sobre nuestros propios imaginarios replanteando la noción de identidad que depositada sobre las condiciones de sus cerros y su especulación urbanas, y entretejida por las realidades, actúa como espacio de encuentro bajo el discurso de la experiencia, condición que se extrapolaría más adelante como lo veremos ante la existencia de lo multicultural, sin embargo ya cerca de principios de siglo Valparaíso era un depósito de identidades nítidas que se fueron integrando al marco de referencias geográfica que a su vez se fueron diluyendo dentro del espacio de encuentro y exponiendo a la experiencia como una portadora de la evidencia, me refiero a las historias y lecturas al paso de un evento de un Valparaíso acontecido.

Una pregunta descifra mucho más que un mapa o un tipo de narración descriptiva a una ciudad en-sí, un Valparaíso profundo que es al mismo tiempo mínimo y universal, liso y estriado, oscuro y expuesto, quizá es la experiencia construida como huella y sobre-expuesta a un tiempo circular.

Estas condiciones de lugaridad porteña que hemos ido configurando y connotando, nos indican que no es un contexto habitual sino que responde y anima nuestras lecturas de uso y de experiencia sobre lo habitual, abriendo una posición sobre la integración de éstas coexistencias, y reconociendo al estar con-sentido a través de la asociatividad de lo intercultural, de sus símbolos, elementos configuradores socio-morfológicos y cotidianidades. Recordemos, Gabriela Mistral decía que Valparaíso es una ciudad que no permanecía en un lugar fijo. La loca geografía de Valparaíso y el *ethos* de



su inspiración poética construyen un representar el sueño de la utopía. El habitante de la casa transparente donde habita la imaginación, según el imaginario poético del puerto son ejemplo de estas coexistencias de una experiencia de diferentes realidades, que representan y reelaboran el imaginario de esta ciudad. En palabras de José Lezama Lima: la imaginación fue un *principio de agrupamiento, de reconocimiento y de legítima diferenciación*, la imagen del espacio se convirtió en estado de conciencia, de la exclusión, la desigualdad y la discriminación. La escena de Valparaíso es el lugar del relato y las representaciones donde emerge el sujeto y su red de relaciones, transformándolo en actor. La comunicación logra articular espacios, y en la convivencia dialógica y la operatividad de la cronotopía construyen territorios donde las fronteras entre lo real y lo imaginario apenas constituye un aspecto diferencial de los sentidos que dan forma a nuestro itinerario vital y a sus relatos de vida.

Estas cualidades y condiciones me encaminan a pensar que Valparaíso está construida a partir de una condición matérica donde el sujeto con su huella sobre el espacio, a través de una tectónica, opera a través de la extensión y asociatividad que conmueve y configura una relación de materia y ciudad. Recordemos que para Aristóteles, la condición de materia poseía una cualidad receptiva en su forma, es decir que la materia puede ser todo aquello capaz de recibir una forma, es potencia de ser algo, siendo el algo lo determinado por la forma. Sin embargo en nuestro paisaje cotidiano en Valparaíso cuando nos vemos enfrentados sobre todo a las apropiaciones y resignificaciones del sujeto sobre su espacio público, o su espacio privado, en *¿qué residirá la potencia de la materia en Valparaíso?*³⁰

30. En "Eupalinos ou l'architècte", Paul Valéry se imagina un diálogo entre Sócrates y Fedro. Sócrates habla de una "cosa tirada por el mar", encontrada en la frontera entre el agua y la tierra, deshecho enigmático, una de esas "cosas que la fortuna devuelve a los fueros litorales y al litigio sin salida de la ola con la orilla". Fedro pregunta cuál es la materia de la cosa; y Sócrates responde que es "de la misma materia que su forma: materia de dudas"

Tengo la impresión que Valparaíso es siempre algo más, más que un conjunto de calles o un conjunto de individuos, o un conjunto de tradiciones, de costumbres o cultura. Hay una condición que se transmite más allá y que se plasma en la identidad y se sedimenta no sólo en su tectónica cotidiana, sino en lo precario del acontecer, en la inefable mirada de que algo sucederá y que sólo la espera de ver y contemplar ese algo, nos llevaría a pensar que un proceso o una señal en muy corto tiempo sucederá y aparecerá a la vez. Este paisaje de acontecimientos, que tiene la capacidad de construir una representación a través de una paradoja de la presencia sobre la ausencia de orden, que no indica un des-orden sino una pregunta sobre ¿Qué es? duplica la ausencia y la eficacia de la cosa misma. Ese Valparaíso que se representa bajo una ciudad compleja y de una naturaleza entrópica, que transforma y transmuta sus signos sobre una gramática de sedimentada tectónica espacial, nos espera sobre el transcurso de su historia que nos hablara sobre los modos de habitar y su construcción de una poética expuesta. Esta relación dialéctica sobre la materia entre borde y paisaje, materia e intérprete, experiencia y ser, expone a Valparaíso como pura exterioridad desplegada, Valparaíso es un umbral del lenguaje, donde la escritura de sus huellas sobre la geografía y su cota, demarca un espacio de la memoria donde no hay olvido, por que no hay recuerdo igual a otro, es la memoria de lo que la palabra está aún siempre por decir, es rumor de límites.³¹

31. Cuesta, José M. "La escritura del instante. Una poética de la temporalidad". Ed. Akal, Madrid 2001. pp. 7.

Imágenes:

Pág. 76 | Imagen del autor. Valparaíso como pura exterioridad desplegada, Valparaíso es un umbral del lenguaje, donde la escritura de sus huellas sobre la geografía y su cota, demarca un espacio de la memoria donde no hay olvido, por que no hay recuerdo igual a otro, es la memoria de lo que la palabra está aún siempre por decir, es rumor de límites.

Pág. 86 | Imagen del Autor. Las formas de atribuirse una ciudad pasan por la condición INSITU de nuestra experiencia sobre ella.

Pág. 88 | Imagen del Autor. El habitante de Valparaíso como intérprete y su contexto territorial construiría un paisaje local, su paisaje, que relacionaría ese entretejido de cualidades y notaciones que son imposibles de evitar desde el espacio geográfico y la dimensión cultural del territorio, que surgiría desde la visión del intérprete sobre el contexto.

Pág. 91 | Imagen del Autor. Valparaíso auto-construye simbólicamente y matéricamente, permitiendo sedimentar en sus tectónicas, signos culturales, y la propia entropía de la materia de sus cerros, una mirada particular entre la realidad y la representación de Valparaíso.

Pág. 99 | Imagen del Autor. “Después de conocer las construcciones en los faldeos de Valparaíso, se que mis estudios y experiencias no me sirven de nada...”. Cita de Guillermo Quiñónez.

Pág. 100 | Imagen del Autor. Este estado de conciencia, y de coexistencia de ese habitar y a través de su contemplación sobre el ensamble de su geografía y su silueta de contornos, dio cuenta dentro de la escena local un configurar a modo de lugar del relato y ubicando a sus representaciones como la escritura, sus pinturas sus propias instalaciones populares como un emerger del sujeto y su red de relaciones a partir de la experiencia sobre el lugar, transformándolo en actor e interprete de su lugaridad.

Pág. 102 | Imagen del Autor. Valparaíso era un depósito de identidades nítidas que se fueron integrando al marco de referencias geográficas que a su vez se fueron diluyendo dentro del espacio de encuentro y exponiendo a la experiencia como una portadora de la evidencia.

Pág. 104 | Imagen del Autor. La escena de Valparaíso es el lugar del relato y las representaciones donde emerge el sujeto y su red de relaciones, transformándolo en actor. La comunicación logra articular espacios, y en la convivencia dialógica y la operatividad de la cronotopía construyen territorios donde las fronteras entre lo real y lo imaginario apenas constituye un aspecto diferencial de los sentidos que dan forma a nuestro itinerario vital y a sus relatos de vida.



Gonzalo Cáceres Quiero

Voces encomiásticas sobre la ciudad¹

De los artefactos construidos colectivamente por el hombre, las ciudades son blanco regular de críticas. Constituye toda una tradición hacer observaciones a ciudades completas, zonas o fraccionamientos específicos. Haciendo gala del mismo poder con que imantan población e inversiones, nuestras ciudades capitalizan reproches que alcanzan, incluso, tonos catastróficos. Con todo, existen voces que hospedan una narración favorable sobre la totalidad de la ciudad o sobre sus partes. Predominantes en el ámbito patrimonial, turístico e incluso en el campo educativo, las miradas propicias sobre la ciudad han logrado anidarse en algunas instituciones. Los Museos de la Ciudad pertenecen a la lista.

Como se sabe, durante la segunda mitad del siglo XX, el circuito de la alta cultura agrega un nuevo integrante a su repertorio: Museos de la Ciudad. Aunque también los hay consagrados a zonas, barrios o asentamientos (existen Museos sobre una favela), hay establecimientos que narran el ayer de una ciudad que hoy puede ser una urbe. En clave espacial, ¿qué podemos decir sobre ellos? Ubicados en áreas centrales, hospedados en edificios patrimoniales y financiados, generalmente, por el erario fiscal, los Museos de la Ciudad elaboran una visión encomiástica sobre una ciudad que dicen espejar.

1. El presente artículo se nutre de dos intervenciones y también de algunas pláticas. La primera ocurrió en el marco de un encuentro ciudadano: “Ñuñoa: patrimonio cultural y experiencia territorial”, verificado el 26 de septiembre del 2009 y organizado por Cultura Mapocho. La segunda corresponde a una intervención elaborada para el Seminario Archivos Urbanos, organizado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y que tuvo lugar el 08 de octubre del 2009. El cierre del artículo, se inspira en varios diálogos sostenidos con Valentina Rozas, Rodrigo Millán, Ricard Vinyes y Carolina Aguilera.

De un modo tradicional, los Museos de la Ciudad descansan en las muestras permanentes de sus colecciones originales antes que en la variabilidad brindada por exposiciones ocasionales ¿Qué podemos encontrar en sus exhibiciones? De entrada, el pasado rural brinda la escenografía para el cometido de los pioneros colonizadores. Aunque su presente sea completamente urbano y muchas veces hasta cosmopolita, la arcadia rural es un hito identitario contenido en la figura del paisaje original.

Con seguridad, si la Municipalidad o el gobierno metropolitano dispone de recursos y espacio, el Museo exhibirá una reproducción a escala de la ciudad urbanizada. ¿Cuál es la prosperidad que se busca representar tridimensionalmente en esa miniatura deshabitada? Con frecuencia, la maqueta nos remite a un momento exultante, pero sin data rigurosa. Inadvertidamente, la representación liliputiense prefiere ilustrar la inauguración de una obra pública antes, por ejemplo, que el estropicio causado por una catástrofe flamígera.

¿Qué más albergan los Museos de la Ciudad? Casi con seguridad, una galería de personalidades públicas, en su enorme mayoría hombres. ¿Por qué están ahí? Para el saber oficial, su presencia es obvia y muchas veces nos remite a un cargo ostentado, generalmente público.

Omitamos lo que son y preguntémosnos por lo que no son o por lo que no tienen los Museos de la Ciudad. La lista de ausencias es más larga que la de presencias. Los Museos de la Ciudad no suelen atender desafíos urbanos cardinales ni tampoco problemáticas. Substitutivamente, las muestras prefieren narrar, a la manera de una historia localista, cronológica y descriptiva. Su idea es hacer un elogio edificante.

Como era presumible esperar, las voces disruptivas no están contenidas en el Museo como tampoco la condición efímera y también intangible que la vida urbana casi siempre supone. No debiera llamar a sorpresa que si agregamos el Archivo de la Ciudad al análisis (generalmente contiguo al Museo), el resultado es igualmente conservador. En una frase, la criba de documentos sigue un patrón obsecuente al consagrado por el Museo ya

que lo que se suele coleccionar son las expresiones locales de los poderes predominantes. Por lo tanto, los archivos de ciudad suelen desinteresarse por los habitantes ordinarios y sobrerrepresentan a los conspicuos.

El municipio, en el caso que la ciudad esté contenida en una sola unidad administrativa, suele ser el pilar de un Museo y del Archivo. No es raro que las actas del Consejo Municipal o los oficios de las autoridades urbanas, sean piezas cauteladas con llamativa preocupación.

¿Puede el Museo de la Ciudad convertirse en algo más que una suerte de notario obsecuente? Aunque la respuesta es sí, es necesario recordar que los Museos de Ciudad, dado que están orientados a narrar el progreso edilicio, suelen anestesiarlos del conflicto urbano en cualquiera de sus expresiones. Como se dijo antes, los conflictos, pero también los procesos urbanos suelen ser desafiados del guión, exiliados del escaparate y vaporizados del dístico.

Con todo, y pese a la veta conservadora que los museos generalmente exudan, su existencia no está condenada a un pasar tradicionalista. Alternativamente, ¿podemos imaginar a los Museos menos dependientes de sus colecciones permanentes? A riesgo de desnaturalizarlos, algunos establecimientos están orientándose en otras direcciones. De ser posible, alterar su derrotero y preferir, por ejemplo, una trepidante política de exhibiciones, es una opción que visibilizaría la diversidad que la ciudad siempre anida. De cumplirse tal aserto, entonces: ¿vamos al Museo?



Mario Sobarzo
Archivo de imágenes Marcelo Pérez

En Casa del Dios Demente

“Todo lo que se diga de mí es verdadero y la verdad es que no me importa mucho. Me importa soñar con caminos de barro y gastar mis codos en todos los mesones.”

Jorge Teillier

Los bares actúan como porosidades urbanas. El término poro en su origen griego hace referencia a los espacios abiertos, como las calles, los puentes, los vados, etc., como también a la idea de un orificio que permite salir a los fluidos (así lo define Hipócrates en su célebre tratado). Este carácter de poro se lo deben, como lo ha señalado Humberto Giannini, a que en ellos se configura un cierto tiempo cualitativo, indivisible, que fractura el *continuum* espacial de la ciudad.¹ Esto implica que el bar aparece como lugar antropológico, en el sentido de Augé.²

En el lenguaje de este autor, ello significa que son construcciones concretas y simbólicas (a la vez) que no alcanzan por sí solas a dar cuenta

1. Sin embargo, los motivos por los que ello sucede no siempre nos parecen igualmente válidos. Sin desconocer que la arqueología que él realiza es extraordinaria (de hecho nos referiremos referencialmente a ella en todo momento), hay algunos puntos que nos parecen discutibles. Especialmente lo referido a la ritualidad cómplice, amable, a la suerte de comunión que se realizaría entre los bebedores. Si bien, esto nos parece cierto, creemos que es una imagen limitada de la experiencia del bar. No agota el fenómeno ni lo describe en plenitud. Para su arqueología del bar, véase: Giannini, H. La “Reflexión Cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia”. Ed. Universitaria. Chile, 1999.

2. Para la explicación extensa del concepto y de los vínculos con la comunidad y su expresión en las reglas del vivir común, véase: Augé, M., “Los No Lugares. Espacios del anonimato”. Ed. Gedisa. España, 2005.

de las transformaciones constantes de la vida social, pero que sin embargo, sirven de referencia a todos, en la medida que se les asigna un lugar social, por pequeño que éste sea. Tienen como rasgos comunes el ser relacionales, identificatorios e históricos. Lo que implica para el habitante que *vive, habita* este lugar, la historicidad de su propia referencia a la comunidad.

Pero, ¿por qué el bar sería en Chile un lugar antropológico? Y ejemplos hay muchos, a pesar de que sean capturados por las lógicas del mercado y convertidos en atracciones turísticas³ (es el caso, por ejemplo, de los Bares Cinzano e Inglés en Valparaíso o La Piojera en Santiago). Es por ello que haremos un doble texto: escrito y visual. Nos mimetizaremos en el carácter bifronte de Dioniso. Mediante la primera escritura, nos centraremos en ciertos aspectos que la postura de Giannini soslaya de la condición perversa del bar, intentando describir un sitio en que esto se manifiesta y expondremos las razones que tenemos para creerlo. Pero, ese sitio no será mostrado, sino su *phasma*.⁴ Mediante imágenes intentaremos completar ese momento vital de algunos bares.

En Grecia los orígenes del vino le eran atribuidos a Dioniso.⁵ Pero, qué significa esto. En primer lugar, que, como lo ha afirmado Giannini, en torno de él se desarrolla una experiencia de unidad mística, una comunión. De ahí que la imagen más característica de ello sea la del templo, con el que se carga a los bares.⁶ Lo cierto es que en el acto de beber (y usamos la imagen del vino como ejemplo ejemplar de esto, pero lo extendemos conscientemente a todos los alcoholes) se logra una experiencia que nos

3. Un análisis muy interesante sobre este punto es el que viene realizando Pablo Aravena desde hace algunos años. Recomendamos de él: "Memorialismo, Historia y Política. El consumo del pasado en una época sin historia". Ed. Escaparate. Chile, 2009. Y específicamente para este punto el capítulo II.

4. Como lo ha señalado Vernant el *phasma* es una imagen que ha perdido la memoria, la luz, el sonido y el gozo. Es la *psyche* arrancada del cuerpo. Para este punto, véase: Vernant, J.P. "Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua". Ed. Ariel. España, 1985.

5. Así lo expresa Eurípides en *Las Bacantes* (274 - 285) al recordar que junto a Deméter son las dos divinidades benéficas para el género humano, al revelarles el vino y los cereales. Para la referencia, véase: Eurípides, "Las Bacantes en Tragedias III". Editorial Gredos. España, 2000.

6. Giannini, H. Op. Cit., pág. 89: "(...) un templo en esa semipenumbra que antecede o sigue a los oficios; antes o después que las almas penitentes se encuentren, unánimes, convergiendo hacia el altar. Un templo antes de volverse *ecclesia*".

retrotrae a la unidad perdida,⁷ a la superación de nuestra separatividad que ocurrió debido al proceso de individualización.⁸ En este sentido, el vino es desde siempre la figura bajo la que se piensa la unión en un sentido muy amplio: unión entre lo masculino y lo femenino que se diluye en el goce erótico de él, unión entre la pena y la alegría extremas, entre el olvido y la experiencia conmemorativa de los triunfos. Es por ello que los griegos, señala Otto, atribuyeron la condición de creador del vino a Dioniso.⁹ En esta divinidad se expresa la dualidad extrema de la humanidad. La felicidad nace de los dolores más terribles. La libertad surge donde las cadenas parecen más indestructibles. El encuentro con otros nace del abandono de la propia personalidad y fundirla en gestualidades que configuran ritos iniciáticos. Pero, esto no implica una experiencia negativa o cristianizada. La confesión y la comunión aquí son mucho más complejas y de muy distinto tono que la experiencia cristiana acerca de ellas. Algo de brutal, de animalidad y pérdida de condición sacra existe en la experiencia de la embriaguez. Vernant se ha referido a esta condición en la figura de la máscara. En lo horroroso de ella aparece la experiencia hierofántica de una figura de la divinidad alejada del cristianismo. No hay posibilidad de orden ni medida en lo que sale de ella. Hasta el propio rostro de Atenea, la bella diosa del orden, se desfigura y se vuelve una máscara análoga a Gorgo, que ella observa en un espejo de agua.¹⁰

7. Dionisos es una divinidad con múltiples interpretaciones. Para algunos investigadores era el dios de la transgresión y de la fiesta, del éxtasis y de la locura (Bataille). Otros remarcan las distintas facetas que adquiere de acuerdo a las épocas y lugares en que veamos su culto. Mientras otros han enfatizado el sentido místico de unidad con la propia multiplicidad de una divinidad marcada por la extrañeza, reflejada en el uso de la máscara.

8. Autores como Erich Fromm o Bataille han remarcado este quiebre en la relación con los demás y sus implicancias psicológicas. Para el primero la separatividad es un resabio que surge de la conciencia de sí, debido a las implicancias que tiene asumir nuestra condición única. Mientras para Bataille la homogeneidad que es propia de la naturaleza se ve trastocada con la individualización. Para la descripción de estos procesos véase: Fromm, E. "El Miedo a la Libertad". Ed. Paidós. Argentina, 1974. Y Bataille, G. "La Conjunción Sagrada. Ensayos 1929 - 1939". Adriana Hidalgo Editora. Argentina, 2003. Especialmente *La estructura psicológica del fascismo*.

9. Otto, W. F. "Dioniso. Mito y culto". Ed. Siruela. España, 2006. Pág. 110: "(...) Si no lo supiéramos, nos parecería natural pensar que el vino entraña los prodigios y el misterio, la infinitud y la fiereza de este dios. (...) Y es que el placer y el dolor, y todas las contradicciones de Dioniso están encerrados en la profunda excitación que se apodera del espíritu cuando aquel se ingiere".

10. Para la anécdota véase: Vernant, J.P. "La Muerte en los Ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia". Ed. Gedisa. España, 2001. Pág. 76.

La idea es sugerente. Lacan ha mostrado cómo la imagen mimética en el espejo viene a configurar el campo de lo imaginario. En él, el sujeto se aliena de sí, en la medida que esa imagen está fuera de él. Pero, gracias a ella también obtiene el control de sus funciones motoras, y en último término, logra la formación de su yo ideal a partir de *las imagos*.¹¹

Si pensamos en el carácter de la máscara, tal como es pensado por Lacan a partir de Callois, nos percatamos que el proceso de la psicastenia legendaria es ese momento en que el espacio se define a partir de su efecto desrealizante. Es decir, la fragmentación del espacio y la disolución del propio yo suceden como experiencias miméticas. Es esta mimesis del exceso lo que la diosa Atenea teme y el motivo por el cual huye despavorida de su propio rostro transfigurado. La experiencia de lo bestial que la comunión mística con el alcohol nos devuelve no es *una imago* de idealidad perfecta, sino muy por el contrario la de la vuelta a la condición primigenia de la indiferenciación con lo natural, no con lo sobrenatural.

Este entretejido ideal y simbólico, natural y amenazante es traspasado en la experiencia iniciática de pasar a pertenecer a la comunidad comunicacional de aquellos que pierden la palabra, pero recuperan la lengua, en su condición morfológica existencial de balbuceo ilógico y alterado temporalmente, propia de la embriaguez. Como si la pérdida del habla, del uso cognitivo soberano de la lengua nos devolviera a los sonidos, en una condición renovada. Las palabras pierden su referencia estructural y se diluyen en la amnesia de las fórmulas ritualizadas que funcionan como gestos vacíos y asintomáticos, que por lo mismo apelan a una unidad en que el lenguaje apenas surge de la comunidad diferenciada de los hombres y la naturaleza. Las risas por los errores, la rabia profunda sin sentido, la violencia contra la razón que no logra articular nudos significantes, la maña para hacerse entender mediante la liberación del cuerpo que odia y quiere

11. Para este punto, véase: Lacan, J. "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos*. Siglo XXI Editores. Argentina, 2006.

según sus propias leyes materiales y su lucha contra la gravedad, se aparece en la *manía* que Dioniso invita a disfrutar con él.¹²

Es por ello que los bares no pueden reducirse a la experiencia segura de la unidad mediada por la amistad en el pensamiento y la experiencia comunes que Giannini enfatiza. Esto sólo representa una dimensión tardía del templo,¹³ algo como lo que sucede con las iglesias que los conquistadores levantaron sobre los (templos) de los aborígenes en América Latina. La experiencia del éxtasis es anterior y de naturaleza más profunda. Clava sus raíces en lo infernal del exceso al que se marcha con plena conciencia y eleva sus ramas hacia la experiencia sublime del horror de la pérdida de sí. Frente al racionalismo del autocuidado y del nada en exceso, ella expresa la imagen del esclavo que desea huir de la miseria material y existencial de su vida. Al igual que el dios bifronte que expresa en él la unidad de las contradicciones, este hogar (el bar) en el que habita la potencia generadora y destructora de la divinidad imbrica experiencias que no sólo apelan a un tiempo pleno, completo de sí mismo, sino también a esa ausencia de tiempo, que en la amnesia del alcohol en exceso, hace perder las referencias.

Pero, existe un segundo componente de esta condición de los bares, su dimensión real, aquella de la cosa en sí, que se niega a ser reducida a cualquier caracterización lingüística, formal o representacional. Y no son los bares que el capitalismo convierte en objetos de diseño y donde la moda de la farándula va a encontrar su reconocimiento eugenésico, sino aquellos que resisten a pesar de todo, a pesar de sí. Son los bares en que anónimos sujetos populares van a gastar sus codos en los mesones. Espacios sin

12. Marcel Detienne ha enfatizado los contornos de esta manía. La imagen terrible del rito báquico que se vive en Tebas y la moderada de los banquetes que se realiza en Atenas. Dioniso enseña las normas de la buena convivencia, pero lo hace luego de moderar a Akratos, el vino puro que es fuego en el corazón y también en los juramentos, en los altares. Para estos vínculos, véase: Detienne, M. "Dioniso a Cielo Abierto. Los mitos del dios griego del desenfreno". Ed. Gedisa. España, 2003. Especialmente el capítulo *Inventar el vino y advenimientos lejanos*.

13. Podemos arriesgar una tesis que no alcanzamos a desarrollar. Si el templo (*templum*) es la dimensión espacial de lo sagrado, mientras el tiempo primordial (*tempus*) lo es de su estabilidad, entonces, el diferente énfasis entre el antro en que se veneraba a Dioniso y la iglesia cristiana, es también el cambio entre el nomadismo y su temporalidad móvil y cambiante y la eternidad del Paraíso. Para el sentido de los términos *tempus* y *templum*, véase: Eliade, M. "Lo Sagrado y Lo Profano". Ed. Labor. Colombia, 1996.

localización fija en la existencia, pero sí geográficamente situados.

La posibilidad de existir en una superficie sitiada acontece en el momento en que esa condición trágica de estar dislocado se convierte en espacio de encuentro. En sitio de la dis-locación,¹⁴ en lo *mal locado*, lo mal ubicado, lo que tiene un mal cargo, es decir lo que paga mácula. Detienne ha remarcado este carácter de *miasma* que atraviesa a lo dionisiaco. Una mancha que marca a generaciones.¹⁵

Encuentro de lo popular en su sentido más profundo, más temible. Encuentro que tiene la carga de ser espacio de reunión para conspirar o para pensar en común con meros balbuceos, espacio para el regocijo, pero también para el dolor que es anterior a su formalización en el lenguaje. Espacio en que se calman los dolores de la labor y se libera la rabia contra el de arriba.

Cerca de aquí, de este lugar en que nos encontramos ahora, en medio de la Academia, en medio de la primera universidad chilena, se encontraba un bar que nos recuerda esto: algunos estudiantes del Pedagógico lo llamaban la “fábrica de curados”. Nosotros lo conocimos como Gloria. Hoy ya no existe, pero, su *phasma* marca las imágenes de este doble texto: visual y escrito.

Lo antecedía un pasillo que había que atravesar y en el que el punto de entrada era una escala que separaba la calle y el interior. Un biombo impedía mirar frontalmente hacia dentro. La puerta de entrada estaba a la derecha. Frente a ella se encontraba la barra, un mesón apenas. En ella un bacante¹⁶ invitaba a penetrar en el rito a través del pipeño que se servía por cañas, media cañas y patos, o directamente en botellas recicladas de los vinos finos, que ahí sólo se consumían cuando perdidos visitantes extraviaban el rumbo y entraban en contacto con esos cuerpos sin almas, que eran los

14. Locación viene del latín *locatio*, el que a su vez se refiere a *locus*, es decir: sitios aislados, particulares; *loca*, país, comarca, región; lugar, sitio, paraje, puesto; pretexto, ocasión; *loca*, cargo, categoría; situación, estado; tema, materia; sobre todo en plural, pasaje de un escrito o discurso.

15. Véase Detienne, M. Op. Cit. págs. 38 y siguientes.

16. Derivado de Baccheus, es decir de la demencia violenta marcada por la impureza, la *hybris*, que es la cara más terrible de Dioniso.

parroquianos. En ese lugar alguna vez un anciano le cantó tangos a su mujer muerta. Esa comunión no era la de las mesas aisladas. En ese sitio todo era colectivo: el dominó en que participaban quienes habían perdido la funcionalidad económica; las declaraciones y confesiones en que a veces discurrían, subiéndose al escenario, que se encontraba al fondo; las fotografías y los recuerdos que los ajenos¹⁷ quisiéramos traernos hacia el tiempo real. Pero, al igual que los ensueños de la embriaguez, que las imágenes del mundo onírico, sólo tienen significación aquí (allí), ahora (ya-no).¹⁸

El 23 de Abril de 1996 despedimos al poeta Jorge Teillier en ese lugar. Los parroquianos de ese antro no sabían quién era, sin embargo deben haber bebido con él muchas veces. Habían recibido al extranjero como proxenos, aquellos mediadores que sustituían a la comunidad que no se hacía cargo de quienes no podían permanecer entre los muros de la ciudad, sino a título de huéspedes. Recibían la extrañeza con la misma actitud que el dios les enseñó los últimos 2 milenios, luego de su persecución y captura. Sabían que el sufrimiento verdadero lo tendrá quien se niegue a reconocerlo (como lo aprendieron Penteo o Licurgo).

Los bacantes que habitan esos bares saben que, a veces, la muerte deja paso a la libertad de los fantasmas que se reúnen en torno a la locura del dios demente, el anfitrión ideal de quienes no son nada, salvo pueblo. Igualdad en la miseria material de hoy y en la riqueza existencial de un ritón servido, esperando por una nueva libación.

17. Al igual como Dioniso es el dios extranjero, nosotros, los ajenos, los extraños a ese lugar, somos los únicos que (aún) vivimos en él. El extranjero no era el bárbaro, sino el griego de otra ciudad. Dioniso en cuanto dios epidémico, viajero, errante, ayuda a las normas de convivencia entre griegos. Para el sentido de la extranjería dionisiaca, véase: Detienne, M. Op. Cit.

18. Eurípides. Op. Cit. (919 – 922). “En este momento me parece ver dos soles, y una doble ciudad de Tebas, con sus siete puertas. Y tú me pareces un toro que ante mí me guía y que sobre tu cabeza han crecido cuernos”.















PICOZ

COLA DE
MOTONO

Café







VIENESA
ORDEN
HUEVO
DE CONGR
ORDEN
CHO
MANCHO
ADO
BRE

** TERESA
** CAROLINA
** EMILIANA
CONCHAYTORO
MACUL
DON MATIAS
** LUIS
COSECHA
GRAN VINO

Handwritten signature



TRUJILLO
REPUBLICA INDEPENDIENTE PRESENTA
LA SAGRADA HISTORIA
REYNO DE SHILE
Coca-Cola



OFFER
"Es lo
responde"







Fernando Melo Pardo

Desde el jardín familiar

COMPENDIO Y DOCUMENTACIÓN EN TORNO A LO OTRO. SÓLO RESIDENTES.

Este trabajo fotográfico aborda principalmente el paisaje, paisaje que es proyectado como una prolongación del jardín familiar, aquel espacio de dimensiones relativas y modificables a voluntad. El jardín contenedor de materia, lo vegetal, de espacios relativos, microgeografía expandible. A ratos este espacio puede ser el mundo de la miniatura (que podría alimentar el pensamiento imaginante, citando a Gastón Bachelard), territorio que se construye desde fragmentos de memoria, realidad e imaginación, donde es posible proyectar algún territorio que sólo los residentes puedan captar y entender desde el conocimiento más íntimo, desde la soledad y la provechosa ausencia de los artificios.

Esta obra es producto de experiencia única como trazos de existencia, cruzado y agenciado ahora en la madurez de la convivencia con la fotografía.

...llevo mucho tiempo tratando de salir de aquí, a veces creo encontrar una posible salida en los pasillos y conexiones que conforman este espacio, pero de nuevo la frustración me envuelve hasta el punto de la más extrema angustia y desesperación. A momentos creo llegar a los confines de este sitio de horizontes inundados que parecen no terminar...luego vuelvo a los pasillos con esa sensación constante, helada y húmeda. Un agua turbia hasta mis tobillos no me deja. A ratos busco alguna elevación que me permita salir del agua. En cuclillas siento esa brisa que a veces es un viento de olor óxido que todo lo inunda.

No hay ciclos del día a la noche, la luminosidad es constante y tiene la atmósfera de aquellos días de invierno después de las tormentas o antes de ellas, cuando el cielo transforma sus grises por colores filtrados entre la densidad de nubes que se abren, sólo que en mis recuerdos esos días evocan un ambiente de especial estado, casi irreal, ligado a la belleza de



un encantador cuento de cielos con rayos que atraviesan nubes densas a punto de caer... sin embargo, en este lugar el ambiente verdoso y gris encierra ... ya no estoy tan seguro de que el tiempo pase... o estaré suspendido en un segundo eterno.

Texto de un extraviado en el sitio.







SERIE FORMAS DE ALTERACIÓN DEL ESPACIO NATURAL

En esta serie el paisaje es sometido a condiciones de alteración lumínica y de trazos que modifican y/o acentúan sus espacios naturales y recorridos visuales.

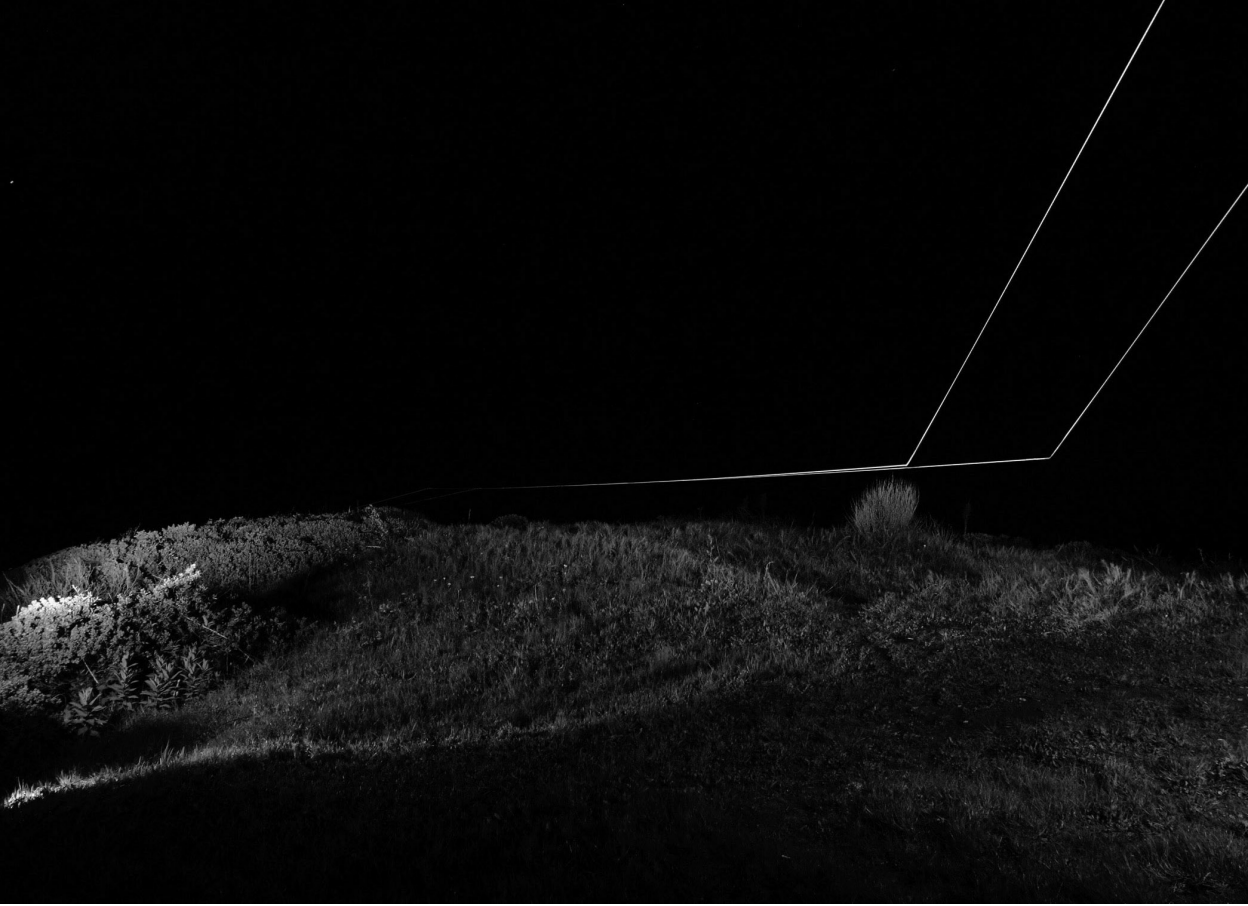
Se busca provocar una alteración de la percepción de “esos otros” y nosotros “los otros” frente a la apariencia y vivencia de un paisaje o –por ahora– rincón de bosque como prolongación del jardín familiar. En ello intento explorar aquel “entre”, pasajes de percepción y emoción que percibimos al hacer visible la materia, evidenciando latentes sensaciones donde se relativizan las distancias. En algunas imágenes el sendero se comporta como un elemento atractor inevitable.

El sendero a veces es una huella, y se recuerda también como “un hacerse camino entre la vegetación”. Recorrer los senderos y el paisaje supone una experiencia solitaria que potencie la relatividad perceptual sobre el espacio y su materia. En el recorrido las distancias se transforman en una realidad vaga, el espacio levemente iluminado, la luz de la luna que se asoma entre las nubes rápidas en una noche de invierno, y en la cercanía de lo cotidiano, la luz que arroja por entre el follaje algún farol lejano.

LAS LÍNEAS

Los escenarios arquitectónicos así como el paisaje natural son sometidos a tensiones, estableciendo relaciones perceptuales entre espacio habitado y natural. La alteridad radical es la línea que proyecta fugas reales, dimensiona y que con mayor propiedad, se visualiza en el espacio natural.

Una condición común en ambos estados, es la iluminación que bajo ninguna otra condición recreará esa realidad visual. La acción proyectual de este trabajo implica un desplazamiento inverso de lo que supone la virtualidad y especificidades propias del tratamiento digital de la imagen, donde el área o plano básico “pantalla o monitor”, presenta una “normalidad” en su condición de apariencia como interfase, cruzado por









guías lineales artificiales, que dan coordenadas al espacio de pertenencia de la imagen. En cambio, en estas fotografías, las guías están literalmente dispuestas en la realidad, generando cierta paradoja visual, provocando una alteración de la percepción frente a la apariencia y vivencia de un paisaje o arquitectura. Intenta explorar aquel “entre” o pasaje de percepción y poética que percibimos al hacer visible la materia, evidenciando latentes sensaciones donde se relativizan las distancias.

DE LA SERIE FORMAS DE ALTERACIÓN DEL ESPACIO HABITADO

En este trabajo el espacio de arquitectura interior es el escenario que es transformado y alterado en su apariencia física, perceptual y material por la luz. Luz que nunca debió iluminar y por consecuencia crear esta visión de realidad que ofrecen estas imágenes. Algo definitivamente contrario a la búsqueda de una nueva objetividad. Cuando se visita una habitación ajena nunca deja de transmitir fragmentos de percepción de una historia que desconocemos, aquello no es un misterio, es sólo una realidad, que nuestro cerebro procesa y realiza casi involuntariamente en presencia del espacio que fue o es habitado por otros, las otredades latentes de aquellos que ni siquiera conocimos. Intervenir aquellos espacios cargados de recuerdos que no son nuestros me permite construir una atmósfera que altera radicalmente aquella ambientación que alguna vez fue propia y familiar. La línea que en otro momento es vector que altera radicalmente la organicidad y naturaleza del paisaje ahora se transforma en las líneas que en algún momento fueron la trayectoria de una mirada, la de otros.









Imágenes:

Pág. 132 | “Compendio y documentación en torno a lo otro. Sólo residentes”.

Pág. 134 | “Compendio y documentación en torno a lo otro. Sólo residentes”.

Pág. 135 | “Compendio y documentación en torno a lo otro. Sólo residentes”.

Pág. 136 y 137 | “Compendio y documentación en torno a lo otro. Sólo residentes”.

Pág. 139 | Serie “Formas de alteración del espacio natural”.

Pág. 140 y 141 | “Las Líneas”.

Pág. 142 | Serie “Formas de alteración del espacio natural”.

Pág. 144 y 145 | De la Serie “Formas de alteración del espacio habitado”.

Pág. 146 y 147 | De la Serie “Formas de alteración del espacio habitado”.



Verónica Troncoso | Paulina Soto

Arqueología de la ausencia: memoria y archivo de detenidos desaparecidos¹

“La memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte.”

Marc Augé

MEMORIA, POÉTICA Y NARRACIÓN

Al recordar a un ser querido perdido, la memoria de la última despedida no es siempre aquella reminiscencia más evocada. Ésta es quizás la memoria más dolorosa pero tal vez por ello también la más íntima. Por esto resulta singular que sin aquel pudor, los familiares de detenidos desaparecidos vuelvan constantemente al momento en que vieron por última vez a sus seres queridos y lo describan en cada uno de sus detalles. Por supuesto, esta evocación integra la necesidad de la denuncia del horror y la impunidad del secuestro, sin embargo ella también da cabida a la urgencia de reconstruir la última palabra negada, una despedida que no pudo ser enunciada. El momento mítico que la cultura otorga a la muerte; instante de adiós y encuentro subjetivo con la propia humanidad, la trascendencia y el

1. Este artículo presenta una de las líneas de exploración del archivo virtual “Arqueología de la ausencia” (arqueologiadelaausencia.cl) que poetiza el propio trabajo archivístico y testimonial de los familiares de detenidos desaparecidos. El archivo integra un trabajo con el registro mixto de esta memoria, su construcción a través de objetos simbólicos en esa memoria de vida y los relatos que se entablan con respecto a ellos. La presente exposición se presenta como una introducción al trabajo de Arqueología de la ausencia y se enfoca en la constatación de la importancia del análisis narrativo de esa memoria para comprender la constitución y textualidad de estos archivos familiares.

legado. Cada detalle de la memoria de estos familiares, por ello, construye simbólicamente esa despedida, a través de una evocación que se esfuerza por integrar cada trazo existencial del sujeto, cada huella dada por él, como marca de un camino que señala su singularidad humana y trascendencia.

En definitiva, a través de su densa narrativa esta memoria se esmera en recuperar detalladamente esa vida y el simbolismo de cada paraje es obra de un largo trabajo de narraciones consecutivas. La espontaneidad de la palabra del testimoniante, cargada de temblor y afecto, dialoga con un relato desarrollado delicadamente, a través del cual conceptos y símbolos son creados y recreados de manera incesante, generando una poética en constante renovación. Se recuerda cada hito de la vida del familiar y sus creencias e ideas. Se recuerda su humor, su tesón o porfía y aquellas cosas que amaba u odiaba. Consignar si le gustaba el teatro u odiaba el cine, por ejemplo, es vital. Tal como nota Roland Barthes, eso es lo que hace a esa memoria, a ese cuerpo, totalmente distinto del resto y su reclamo exige no menos que recordar su unicidad. El viaje de esta memoria es, paradójicamente, uno similar a aquel que Marc Augé señala como esencial a la construcción de la memoria: *un periplo hacia el olvido*.² Un devenir hacia las sombras y huellas de la historia, que inicialmente requiere un olvido del acecho del terror y luego un encuentro vital con la memoria, que pone en marcha aquel momento que implica articular históricamente el pasado; apoderarse del instante relampagueante en que nos apropiamos del recuerdo, momento de incertidumbre, de sorpresa, de peligro.³

El archivo Arqueología de la ausencia poetiza los archivos memoriales de los familiares de detenidos desaparecidos desde la misma narrativa de esa memoria. Este viaje al “olvido” –respecto de los conocimientos, antecedentes y los lugares comunes–, es la consigna de este archivo,

2. Augé, Marc. “Las formas del olvido”. Barcelona, Gedisa, 1998. pp. 44 y 45.

3. Benjamin, Walter. “La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia”. Santiago, ARCIS/LOM, 1995. p. 51.

entendida como el tránsito hacia la intimidad desnuda del acto de evocar.⁴ Con ello se busca salvar la parálisis del intento de inteligir el pasado de manera meramente contemplativa e impugnar al observador hacia su propio acto testimonial. Como explica Beatriz Sarlo, no hay experiencia, no hay memoria, sin el encuentro con la narración. El narrador de la experiencia une su cuerpo y voz al pasado y así materializa la memoria en el presente: “...libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable. La narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (...), funda una temporalidad que en cada repetición y en cada variable volvería a actualizarse.”⁵

Para interrogar la poética de esta memoria, es preciso analizar el particular lirismo que desarrolla el hijo, o hija, esposo o esposa, compañero o compañera: su retórica, sus tropos, sus silencios y su tono. En definitiva, desde esa poética memorial, se establecen sus dimensiones simbólicas, se conjura así su subjetividad y particular “idiosincrasia”—en los términos de Augé—, para examinar la forma en que ésta dialoga con el relato grupal de una generación golpeada por la violencia del horror. El contrapunto que entablan estos testimonios con esa coyuntura histórica— trascendiéndola, ajusticiándola o minimizando la violencia de su destroz vital—, permite vislumbrar el destino fabular asignado a cada uno de ellos. Comprendiendo las maneras en que se vincula con el horror de esa violencia, es posible establecer la sabiduría existencial de estas historias de vida.

Como se verá, este archivo se construye como un meta-archivo del depósito familiar de los propios familiares de detenidos desaparecidos, alegorizando la dialéctica que estos relatos entablan con diversos objetos,

4. El viaje es entonces una invitación al “deber ser” de la memoria que, tal como explica Augé, lejos de la monumentalización, se relaciona con la tarea de los descendientes y: “La vigilancia (que) es la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría asemejarse al pasado, o mejor (pero sólo los supervivientes podrían hacerlo y son cada vez menos numerosos) por recordar el pasado como un presente, volver a él para reencontrar en las banalidades de la mediocridad ordinaria la forma horrible de lo innombrable”. Op cit, p. 44.

5. Sarlo, Beatriz. “Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión”. Buenos Aires, Siglo XXI: 2005. p. 29.

documentos y huellas de importancia en la reconstrucción memorial del ser querido. Con el cometido de dimensionar la especificidad de cada uno de estos archivos y relatos, en las siguientes páginas se expone brevemente la coyuntura desde la cual se genera esta memoria y luego, a través de cuatro relatos, se bosqueja la poética particular desarrollada a través de cada caso. Así se ensaya la reconstrucción memorial que propone Arqueología de la ausencia; su puesta en escena de un recuerdo narrativo y afectivo y además su vinculación a diversos objetos y eventos simbólicos que forman parte de este proceso memorial.

MEMORIA COMO ACTO DE RESISTENCIA

En el desarrollo de la construcción memorial de los familiares de detenidos desaparecidos es esencial su propio proceso de construcción de archivo. Desarrollado desde el hecho particular del secuestro de su ser querido, el trauma, el ocultamiento, la búsqueda, la censura, la persecución y el activismo, determinan el registro de esta información que cumple por lo menos tres funciones interconectadas. Demostrar la existencia legal de la víctima, preservar la memoria amorosa de la misma y transmitir la historia de esta vida para impedir la impunidad de su desaparición. Fotografías, ropas, objetos, películas, grabaciones, documentos, cartas, papeles, cumplen este objetivo. Todo se guarda y acumula para construir el memorial del ausente.

Desde el año 1973, fecha en que se realizan los primeros secuestros de la dictadura militar, los familiares de los detenidos desaparecidos eligen no olvidar como un acto de resistencia, un arma contra un Estado que borrona y niega incluso la veracidad de la existencia de sus seres queridos. Esta resistencia se manifiesta constantemente en las variadas protestas que llevan a cabo: huelgas de hambre, manifestaciones públicas, acciones ligadas con el arte, recursos de amparo. El reclamo se eleva en la consigna: “hasta que nos digan dónde están” y la fotografía —en muchos casos difusa— del desaparecido portada sobre sus cuerpos es el símbolo de la ausencia,

que sigue el eterno peregrinaje de los familiares en búsqueda de sus seres queridos. Tal como su protesta, su memoria es activa: reúne evidencias y pistas con el objetivo inalcanzable de encontrar a sus familiares y de crear conciencia en un espacio público sometido a la represión.

Paradigmáticamente, las fotografías durante la dictadura se vuelven peligrosas. Se usan para identificar a personas perseguidas por el estado; las fotos grupales permiten entablar vínculos, identificar a más “sospechosos”. Por ello, las imágenes permanecen ocultas, a resguardo y son sacadas sólo en circunstancias conmemorativas. En estas ocasiones, la imagen fotográfica sale del álbum para ir en búsqueda del cuerpo físico del desaparecido, para denunciar un acontecimiento del cual se prescinde de información. Entonces los familiares ponen en marcha una investigación colectiva y van nutriendo su memoria de testimonios y documentos.

Poco a poco, recordar y relatar quién era, qué hacía, dónde estudió, cómo era su vida, qué pensaba, cuáles eran sus gustos, sus amores, su militancia, se integra a este proceso memorial. Se debe recobrar, aunque sea simbólicamente, este cuerpo y recordar a la sociedad cada detalle de su existencia, de su vida y su historia, para que la exigencia del reclamo de justicia se expanda. Cada huella física sobre un objeto es considerada “archivable”, todo detalle del proceso judicial, pero incluso el último gesto, la evocación de la última despedida son “archivados” simbólicamente. Hay familias que dejan intacto los maletines de sus seres queridos, su estudio, sus vinilos. Conservan sus boquillas para fumar, su máquina de afeitar, las cajas de sus perfumes, sus closet de ropa femenina, recetas de lentes, cartas de amor, bibliotecas de libros...

La recopilación de estos rastros no se amplía exclusivamente al grupo familiar, sino que es colaborativa e incluye todo testimonio, información o hecho que se ligue a la vida del desaparecido tanto antes como después de su desaparición. Fotografías de amigos, testimonios de detenidos, investigaciones legales y declaraciones de desconocidos, entre otros,

complementan este archivo. Desde su sustrato afectivo y activista, este depósito es dinámico y su finitud es imprevisible.

Tras el transcurrir de los años, cada familia genera lógicas diversas para ordenar las piezas que componen este archivo. Órdenes simbólicos que responden a criterios de temas fotográficos, judiciales, cronológicos o familiares... En cada archivo se encuentran varios tipos de criterios: afectivos o legales, entre otros, pero en términos generales, la construcción de esta memoria es colectiva.

AURA Y ARCHIVO

El relato de los familiares de detenidos desaparecidos sobre sus seres queridos se construye a través de los símbolos, huellas y rastros reunidos en sus archivos. Por lo tanto la observación del relato analítico que desarrollan sobre sus partes constituyentes, es central para comprender la poética memorial desarrollada. Las piezas de este archivo son recompuestas como partes del mismo recorrido vital del ser querido y vinculadas a ese momento de trascendencia de una despedida simbólica. En ocasiones, los familiares prescindieron de determinados objetos, como causas legales o memorias íntimas que son partes de ese archivo para privilegiar otros, pero en todos los casos este relato insinúa el aura memorial específico que se desea plasmar y la dialéctica que establecen con el trauma de la ausencia.

01.

Archivo de Lenin Adán Díaz Silva

Testimonio de Apolonia Ramírez

Al abrir el archivo de Lenin Díaz, detenido el 9 de Mayo de 1976, Apolonia Ramírez, su mujer, describe cada detalle de su historia de pareja, repasando los acontecimientos vividos juntos como si estuviesen suspendido en un

estrato supratemporal y Lenin custodiara su incorruptible eternidad desde un espacio inmaterial.

Pola muestra la caja de perfume “Flaño” que usaba Lenin y donde guardaba sus recuerdos de Rusia, de cuando estudiaban juntos Economía en la Universidad de los Pueblos Unidos Patricio Lumumba. Contiene objetos pequeños como chapitas, monedas rusas, colleras, lápices, una boquilla para fumar, una bandera de Stalin... Después rememora otros objetos que quemaron días después del 73 porque eran peligrosos. Su diplomas de universidad, cartas y fotografías. En ese tiempo, en que Lenin trabajaba en la clandestinidad, no andaba con nada personal, sólo su reloj. Incluso tenía un carnet falso con el nombre de Leonel, porque llamarse Lenin no era nada bueno en ese tiempo. A ella le molestó cuando también se tuvo que sacar la argolla, pero a pesar de que él también lo sentía, le pareció que era conveniente.

En un armario, Apolonia guarda una maleta con la ropa y los zapatos de Lenin.⁶ También en el closet hay una colección de vinilos que era una de las cosas más preciadas para Lenin en su vida. Pola dice que no los ha vuelto a escuchar. La colección incluye todo tipo de música: disco, hippie, rusa y el primer disco de la Unidad Popular: *La rebelión, venceremos, el pueblo unido, resistencia*. Pola además posee un álbum fotográfico que le entregó la madre de Lenin cuando viajó a Vallenar a verla con su hija Lorena, nueve meses después de la desaparición de Lenin. Su suegra se había enterado de la detención de su hijo por radio Moscú. Cuando fueron a verla decidieron ir a Huasco y estando las tres en la playa, la niña de dos años señaló con su dedo el mar: “allá está papito Lenin”. Pola dice que nunca lo entendió hasta que mucho tiempo después, el Informe Rettig sostuvo que muchos cuerpos

6. La maleta es bajada del armario en 1978 por Lorena -hija de Pola y Lenin- a sus siete años de edad. Ella saca la ropa de su padre y construye su cuerpo en el suelo, coloca una camisa, una chaqueta ,un pantalón y los zapatos y se sienta a hablar con su padre como si estuviera ahí, presente. Pola no se imagina como una niña tan pequeña pudo hacer dicho esfuerzo, una vez sorprendida por su abuela putativa hablan con ella para explicarle las cosas y Pola comienza a protegerla más.

habían sido lanzados al mar. Entonces pensó que tal vez ahí descansaba el cuerpo de su compañero. Muchas fotografías del álbum de Lenin que fueron usadas para identificar su fisonomía en la búsqueda de sus restos, están recortadas con tijeras y vueltas a pegar.

Apolonia también atesora una carta de felicitaciones de Mario Silverman para Lenin por haber aparecido en el documental ruso *Latinoamérica, continente Ardiente* de Roman Karmen en 1972. Pola y su hija Lorena ven el documental en mayo del 2012 después de estar buscándolo por 40 años. Pola dice que fue Lenin quien ayudó a que los encontrarán, ya que su aparición coincidió con un homenaje que le rindieron después de los 36 años de su desaparición.

Sin embargo, Pola tiene un archivo separado del resto. Ahí guarda todo lo relacionado con la desaparición de Lenin y el proceso judicial, con todas las declaraciones, recursos de amparo, testimonios... Los documentos están dispuestos dentro de sobres plásticos y transparentes que incluyen distintos objetos y documentos. Unos contienen, por ejemplo, los apuntes que escribe en una caja de fósforos cuando va a reconocer un cuerpo al Instituto Médico Legal que cumplía con algunas características físicas de Lenin. Pola dice que, a pesar de que no fue posible indicar con certeza si era él, sintió afecto por ese cuerpo. Era del porte de Lenin y tenía su estructura física. Debido a que aún siente dudas y no sabe qué ocurrió con el cuerpo, Pola guardó todas las anotaciones, placas dentales, medidas y descripciones físicas, en pequeños papeles rotos y vueltos a pegar.

Muestra de archivo

Relato /

Primero fuimos amigos

Una de las primeras veces que estuvimos juntos, así como pololos, Lenin me dijo: tú eres tan jovencita y has sufrido tanto, eso no es justo. Yo –me dijo bien serio– lo único que quiero es quererte para hacerte feliz.

Conocí a Lenin muy pronto tras llegar a Moscú a estudiar economía en la Universidad de los Pueblos Unidos. Allí todos los chilenos nos ubicábamos. A mí me cayó muy bien él, lo que no era difícil; Lenin se destacaba. Escribía poemas, era líder, deportista... Después de que nos hicimos amigos, me contó que había participado en la selección de nuestra aplicación a la universidad. Para postular a la beca teníamos que presentar una biografía, así que conoció mi historia. Yo tenía problemas familiares, mi papá era un buen padre, pero era alcohólico: había dramas, y por eso decidí irme a estudiar a Rusia. Creo que él empezó a apoyarme en ese momento, con mi postulación, y no paró más. Cuando mi mamá se enfermó de cáncer en mi segundo año de estudios, Lenin estuvo muy cerca. Después de su muerte, me tuve que quedar en Chile para apoyar a mi hermano de 16 años y él me escribía diciéndome que podíamos conseguir una beca para él y me enviaba libros para que pudiera seguir estudiando. Cuando regresé a Rusia en 1969, ahí también estaba Lenin acompañándome.

Fue en una fiesta de cumpleaños de un amigo, en enero del 70, cuando Lenin y yo nos pusimos a bailar blues. Empezamos a bailar bien cerca, coqueteando, pero me sentía extraña porque pensaba, creía estar segura, de que él estaba casado. Lo afronté y me respondió que hacía mucho había acabado la relación, pero que no lo comentaron para resguardar su privacidad. No sólo seguimos bailando, sino que me empezó a visitar y me regalaba duraznos congelados (un lujo en Moscú) y chocolates. Pero habíamos sido amigos por mucho tiempo y yo no sabía qué hacer. Él me aguantó por meses. Ya llevaba un tiempo extrañada porque Lenin no se aparecía, cuando un día salí a comprar, y lo vi en la calle de la mano con una mexicana, una de sus compañeras de curso... Perdiste, me cansé, me dijo con esa mirada terrible que tenía.

Durante días después de eso, pensé en la vez del blues, cuando me dijo que quería quererme sólo para hacerme feliz, pensé que me había mentado, pensé que no me había visto a mí misma tan destrozada y

al final pensé en Lenin y que lo quería. Cuando lo fui a buscar a la pieza de su residencia, me recibió correcto, pero distante. Después de lanzarle todo el discurso que tenía preparado, me dijo: harto tarde, harto tarde. Ahora me río, pero en ese momento tuve que ser bien valiente. No me quedaba otra que recoger los pedazos de mi dignidad e irme, pero le seguí diciendo cosas y me dijo: ¿y de qué me sirve ahora? Me voy dentro de un mes y medio.

Después de un tiempo, ya se preparaba la defensa de tesis y la despedida de Lenin. Eran los primeros días de septiembre de 1970 porque ya sabíamos que había ganado Allende. No quería ir a la fiesta, pero mis amigos insistieron en que fuera. Lenin se emocionó cuando me vio, conversamos, compartimos un trago y cuando me estaba preparando para irme, me dijo que me iba ir a dejar. En el camino nos abrazamos y lloramos los dos, no sabíamos cuál de los dos se sentía más responsable por habernos perdido.

Lenin me dijo que lo único que nos quedaba era ver si podíamos esperarnos y me preguntó si le iba a escribir. Me rogó que le escribiera primero, porque aunque se muriera de ganas no me iba a poder escribir él. Le escribí, por supuesto, y cuando nos volvimos a ver en Mayo de 1973, lo que más me sorprendió fue el orden y cuidado con que tenía guardado el fajo de mis cartas. El sonrió. Sólo para hacerme feliz.



02.

El archivo de Mónica Chislyne Llanca Iturra
Testimonio de Manuel Maturana

Manuel Maturana, marido de Mónica Llanca, detenida el 6 de Septiembre de 1974 y desaparecida hasta la fecha, construye el archivo de Mónica. Manuel inicia su relato recordando la Unidad Popular, cómo eran las cosas antes, cómo han cambiado en el presente, lo feliz que se sentía entonces. Habla de cómo conoció a Mónica siendo vecinos, de cómo un día hablaron tímidamente, comenzaron una relación y se casaron. Pronto vino un hijo y la vida corrió vertiginosamente hasta el golpe de Estado. El archivo de Manuel reúne evidencia para demostrar la existencia de Mónica ante el Estado porque las autoridades de la dictadura responden a sus pesquisas arguyendo que su mujer nunca nació.

En una caja que ella misma tenía, reúne todas los documentos y huellas que marquen su existencia: guarda sus notas del colegio, una receta médica para usar lentes ópticos, el diploma de egreso de cuarto medio, la libreta de colegio con anotaciones hechas por ella, la inscripción para dar la prueba de aptitud, cartas a amigas del sur, una tarjeta que le escribe a su padre...

Luego Manuel despliega los álbumes fotográficos ordenados cronológicamente: el álbum de su primera comunión, las fotografías del matrimonio civil, religioso y la fiesta, fotos juntos en la casa de Quinta Normal vestidos para una fiesta, los retratos de Mónica con su hijo Rodrigo nacido en 1972, y una serie de fotos en la casa de Conchalí donde ella corre porque Manuel la persigue con una manguera y Rodrigo llora asustado. Estaban regando los choclos; era febrero de 1974, su último verano juntos. Cumplían un sueño, dice.

De ahí en adelante el registro cesa hasta 1975 con nuevas fotografías de Manuel y su hijo, Rodrigo, sin Mónica. Al ver las fotos recuerda ese año y el momento en que escucha por la radio que Mónica está en la lista de

los 119 aniquilados de la Operación Colombo. En este montaje mediático de la dictadura se anuncia que varios miristas han sido ajusticiados por sus mismos colegionarios en la frontera con Argentina para justificar la desaparición de varias personas.

El archivo se complementa con el proceso judicial de Mónica y las actividades de resistencia de Manuel. En una carpeta plástica, guarda las declaraciones prestadas por Sara Astica quien estuvo detenida junto a Mónica en el centro de detención clandestino José Domingo Cañas, los recursos de amparo presentados y las anotaciones de Manuel realizadas en papeles cuando, junto con los familiares de detenidos desaparecidos, se involucra en huelgas de hambre y consigna sus acciones en huelgas y acciones venideras.

Manuel también guarda el libro *Todas íbamos a ser reinas* de historias de mujeres detenidas desaparecidas y además la fotografía usada para buscar a Mónica: ella carga a Rodrigo recién nacido en sus brazos. Pensó que la imagen podía causar compasión.

Muestra de archivo

Relato /

El día del cambio horario, me preguntó la hora

A fines del 69 conocí a Mónica. En ese tiempo yo era junior en cemento Polpaico. Yo era de Tilcoco y llegué a vivir con una tía a Santiago. Nos mudamos varias veces y al final llegamos a una casa en Augusto Matte casi con Carrascal en la Quinta Normal. Mónica vivía en Augusto Matte, al frente de nuestra casa. Yo era el nuevo del barrio y no sé bien, pero parece que le gusté. Me acuerdo que ella salía a la calle y se ponía en la puerta de su casa largo rato, mirando. Cuando yo empecé a estudiar de noche y llegaba a las 10.30 de la noche, ella igual estaba afuera. Pasaron meses y no nos hablamos, sólo nos mirábamos.





La veía con uniforme, pero no sabía dónde estudiaba. Un día de octubre nos cruzamos de frente por Augusto Matte. Había cambiado el horario y parece que por eso ella aprovechó para hablarme y preguntarme la hora. Le dije son las 9:00 horas del horario actual y serían las 8:00 horas del horario antiguo. Gracias, me dijo.

La próxima vez que nos encontramos si que nos dijimos hola y empezamos a conversar. Andaba con su amiga Lucía. Eran muy amigas; se prometieron que cuando se casaran se iban a dar de ahijados a sus hijos. Me invitó a la casa de Lucía, y después empezamos a pololear: era el año 69, nos casamos el 71. Ella estudiaba en el liceo 15 de Quinta Normal. Mónica planeaba estudiar alguna carrera y dio la prueba de aptitud dos veces. La segunda vez la dimos juntos. Nos fue regular: ella sacó como quinientos puntos y yo era alumno libre así que saqué como cuatrocientos. Estudiábamos juntos; estudiábamos y pololeábamos. Tengo su libreta de comunicaciones de la época. Ella con su caligrafía toda bonita y ordenada anotaba todas las pruebas y tareas, a excepción del día sábado en que ponía: de 4:00 a 6:00 horas: pololeo. Nunca había revisado esa parte de la libreta antes, pero hace un tiempo la empecé a leer y la vi...

Nos casamos durante el gobierno de Allende, Polpaico estaba intervenida. El contador renunció porque no estaba de acuerdo con las reformas o por un momento de amargura. Me pidió que lo invitáramos al matrimonio. Y fueron. Nos casamos el 5 de abril por el civil y el 17 por la iglesia Nuestra Señora de Lourdes. Ahí habíamos decidido casarnos hace tiempo cuando íbamos de paseo a la gruta de Lourdes y nos metíamos a ver la iglesia que encontrábamos tan linda. Tuvimos que dar una dirección falsa para poder hacerlo, pero lo cumplimos. Mónica se empezó a preparar con tiempo el vestido de matrimonio con su tía que cosía bien bonito. Incluía un sombrero elegante que ella

quería llevar. Para mí casarme era como el máximo sueño que podía estar cumpliendo. Vinieron todas mis hermanas del sur y estaba la familia de Mónica que me quería harto.

03.

Archivo de Marcelo Concha Bascuñán

Testimonio María Paz Concha Traverso

María Paz Concha Traverso, hija de Marcelo Concha Bascuñán, detenido el 10 de Mayo de 1976 guarda, junto a sus tres hermanos, la memoria de su padre. María Paz parece esmerada en conocer su historia desde su infancia y constantemente investiga e incorpora nuevos datos, historias e imágenes. Tenía dos años cuando él es detenido y, por lo tanto, sus recuerdos son difusos, casi inexistentes. Los que posee son heredados a través de otras personas: su madre, sus abuelas, amigos del papá. La primera vez que escucha a su padre es en una grabación. María Paz relata así el momento: *Hoy por primera vez he escuchado tu voz. La cinta vieja y desconocida me ha permitido conocerte un poco: Marcelo cantando en Moscú, haciendo sonar la guitarra con cuecas para los estudiantes de la Universidad Lumunba, el negrito muy fino y la amada prenda querida de Violeta Parra.* María Paz relaciona el evento con otro, cuando su madre Aminta viaja miles de kilómetros con ella recién nacida para ir a ver el padre a Chacabuco donde se encuentra detenido antes de su desaparición definitiva. Entonces, él también canta para ella, su madre y sus compañeros de prisión, esos que *no creían que un turco tan negro pudiera tener una hija tan blanca; si parecía de leche entre tus manos grandes.*⁷

7. Testimonio de María Paz Concha. "Las risas y las voces de mi padres". En: <http://www.lashistoriasquepodemoscontar.cl/lasrisas.htm>

Aunque María Paz expande su archivo hacia toda la vida de su padre, este es un momento importante de su vida para ella. Incansablemente, intenta comprender los acontecimientos de la época en que mientras su padre se encuentra detenido, su madre espera su nacimiento. Quizás por esto, comienza el relato de su archivo a partir de la correspondencia que sostuvieron sus padres en ese período, entre 1973 hasta su liberación en 1974. Una amiga de su madre se la entrega cuando tiene 19 años, después de que en 1993 su mamá fallece. María Paz explica: “Estas cartas me permitieron conocer desde la grafología de mi padre, su caligrafía, su ortografía, hasta los estilos que tenía para narrar. Y también la capacidad de resiliencia increíble que tuvo; la convicción ideológica y valórica que depositaba en el proyecto de la Unidad Popular y el amor tremendo que quería legarme cuando nació.”

Ordena este material cronológicamente, reconstruyendo, analizando y vinculando todos los datos aportados por las cartas y a su vez la memoria oral heredada de su familia, cotejándola con información de otras fuentes como amigos de su padre en Chacabuco o sus compañeros de universidad en Rusia donde su padre estudia agronomía en la Universidad de las Naciones Unidas. También posee pequeños álbumes familiares que no tienen un orden preestablecido porque María Paz está constantemente revisándolos y reordenándolos en secuencias diversas; como si cada vez estos órdenes nuevos, develaran nuevas relaciones entre los hechos. Su archivo es un cuerpo altamente personal de relaciones dinámicas, que vincula militancia y contexto histórico político de la época y su propia vida. Especialmente, el archivo se vincula con su necesidad de establecer una relación con él y, con este objetivo, escribe relatos a partir de sus historias de vida y transcribe las cartas que sus padres se escribieron.

María Paz no comenta respecto de registros del proceso judicial.

Muestra de archivo

Relato /

Querida Aminta:

Hoy he recibido una encomienda y una carta tuya con fecha 22 de enero de 1974 También venía una carta de Cecilia muy simpática.

Mi amor, de tu carta se desprende, en primer lugar que la escribiste con rabia. No sé si contra mí, pero en tus líneas se nota tu estado de ánimo un tanto alterado. Yo siento tu amor en la distancia. Es algo que me acompaña todo el día y que por las noches me hace soñar.

Justamente ayer, cuando recibí la noticia de la llegada de nuestra hijita, yo la había tenido en sueños en la noche en que desperté sobresaltado en dos oportunidades. Cuando tomábamos desayuno, yo le dije a mis compañeros de casa que ese sueño me hacía presentir que algo grande había pasado. Se rieron mucho y me decían en buena, si acaso tenía facultades extrasensoriales y si acaso podría decir que pasaría con cada uno de nosotros. Yo le dije que presentía que tú habías dado a luz.

Grande fue la sorpresa que tuvimos todos, cuando mas o menos a las 15 hrs. llegó el capellán a nuestra casa trayendo la noticia.

Inclusive, para abundar en coincidencias, yo estaba escribiendo una carta, que te llevó la Sra. de Ipinza, en que te decía, que estaba a la espera de la noticia. No había terminado de escribir las líneas cuando llegó la noticia.

Te diré que presiento que la llegada de mi hija es un buen presagio para nosotros.

Mi amor yo siento tu amor y sé que nada me pides. Eso es amor verdadero y lo valoro. No me juzgues con mis intenciones de pagarte con mi amor.

Sé muy bien que el amor no es un trueque de objetos. El verdadero



amor se da sin esperar un pago. Yo no quiero “pagarte” pues ese término no viene al caso. Yo quiero amarte pues para eso está la felicidad.

Yo siempre he pensado que es mucho más terrible dejar de querer a alguien que el hecho de que a uno lo dejen de querer. Un hombre que no ama no es feliz. Si yo he logrado sobreponerme a las circunstancias que he vivido, ha sido por el amor que hay en mí por ti. Tu amor me hace feliz en la medida en que me siento capaz de corresponderlo. Y soy feliz porque soy capaz de corresponder tu maravilloso amor.

Aminta, perdona que haya sido tan distraído al no haberte hecho saber de mis reacciones por lo que viene en las encomiendas.

En una carta te dije que lo mas rico de las encomiendas son tus cartas. Eso no significa que las cosas que me has mandado no me gustan. Todo es muy rico y no me cabe en la cabeza como puede haber entre nosotros un retardado que se queje de la calidad de la fruta.

El pan de Pascua de tu mamá estaba delicioso y se lo agradezco de todo corazón. Nunca encontraré palabras para agradecer lo que tus padres han hecho por nosotros.

La mermelada que me mandaste la comimos entre los ocho que vivimos en la casa. Todos hicieron saber su agradecimiento por lo rica que estaba. Todo lo que llega a la casa lo compartimos en un “Fondo Común”. Esto es posible gracias a la calidad de la gente que vive conmigo. El egoísmo está desterrado de esta casa. Todo se comparte, las cosas, el trabajo, etc.

Amor, en cuanto al futuro quiero decirte que estés tranquila. El futuro es nuestro, porque somos la juventud del mundo. No olvides nunca eso. Nuestra hija crecerá y será feliz junto a sus padres. Nuestro amor por ella la protegerá siempre.

Ten confianza mi amor, fe, esperanza y pienso que “No hay mal que por bien no venga.” Dile a la Cecilia que no comprendo porque no pololea hace cuatro meses. Debe ser muy fácil pololear con Toque de Queda.





Para mi hijita y para ti, todo mi amor y mi cariño. Espero que muy pronto la conoceré. Eso me lo deseó anoche el Comandante del Campo.

Cuéntame de mi hijita. Cómo es, cuánto pesa y cuánto midió. ¿Cómo estás tú?

La esposa de Ipinza dijo que había sido con cesárea y que tú eras muy fuerte y muy madura. De las mejores.

*Te Quiero mucho,
Marcelo.*

04.

Archivo de Fernando Ortiz Letelier

Testimonio de María Luisa Ortiz

María Luisa Ortiz es hija de Fernando Ortiz, detenido el 15 de diciembre de 1976. Luego de once años de haber encontrado vestigios óseos en una mina abandonada en Cuesta Barriga (2001), sus restos son identificados el 28 Julio del 2012.

María Luisa ha construido minuciosamente el archivo de su padre; ordenando y recopilando sus fotografías y objetos. Su archivo está ordenado por eventos y temas, por ejemplo: viajes, Pedagógico, familia, Puerto Montt, niñez, Talca , homenajes, entre otros. Las fotografías no están en álbumes familiares sino en sobres dentro de una caja llamada “papá”. Cada sobre contiene un acontecimiento, María Luisa se sorprende con las fotografías de su padre cuando niño vestido de arlequín y piensa: “y éste fue el secretario general del Partido Comunista”.

María Luisa tiene 17 años cuando su padre, secretario general del Partido en la época, es detenido.

Después de su desaparición junto con su familia y amigos, participa activamente en su búsqueda y reconstruye los hechos previos: visita todas las casas en que Fernando vivía clandestinamente y acude a los lugares en donde suponen lo detuvieron. Maneja, de hecho, toda la información sobre la historia de su padre. Comenta que una de las dinámicas familiares era juntarse una vez por semana a mirar las fotografías y recordar los acontecimientos. Hay grabaciones de la difunta madre de Fernando en donde relata su historia de la niñez.

El orden del archivo es alterado en el año 2001 cuando encuentran 200 vestigios de osamentas humanas en una mina abandonada en Cuesta Barriga y comienza la etapa de identificación. Se les pide a las familias que busquen fotografías para identificar los restos óseos. Este acontecimiento altera la percepción y lógica del mismo. Las fotografías donde se veía la fisonomía

de Fernando fueron apartadas del orden establecido e ingresaron al archivo del proceso judicial. María Luisa cuenta que se sorprendió buscando en los álbumes fotografías en que se notara la fisonomía de los huesos de su padre. “No sabes todas las formas -relata ella- en que he mirado las fotos de mi papá, las diferentes cosas que nos evocan, los diferentes detalles en qué nos vamos fijando a través del paso del tiempo. En esa época, fue impactante para mí darme cuenta cómo estaba mirando algunas fotos. Ya no evocaba la situación, buscaba un rasgo definitorio, el tipo de mentón, los dientes, el largo de las piernas, el tipo de nariz, en fin, cualquiera señal que permitiera asociar los restos óseos con él...”

Además, el archivo integra cuadernos de Fernando cuyo papel se está desvaneciendo. Estas anotaciones presentan análisis sobre el rol del intelectual dentro del movimiento obrero del Partido Comunista, comentarios sobre libros y reflexiones generales. Las hojas del cuaderno están separadas con papeles de algodón libres de ácidos para su conservación. También se conserva parte de su biblioteca. A pesar de que tras el golpe sus libros son incautados por la dictadura y otros robados en peculiares circunstancias, éstos han ido retornando paulatinamente y de manera colaborativa y desinteresada, identificados por un sello que Fernando estampaba en éstos. Para la familia, el retorno de estos objetos es muy importante dada la importancia que Fernando cifraba en la labor intelectual en el marco de la nueva sociedad que buscaba implementar.

María Luisa no muestra el archivo de vida de su padre con el proceso judicial.

Muestra de archivo

Relato /

La última vez que lo vi

Después de la caída de la gente de mayo,⁸ mi padre asume la dirección del partido en la clandestinidad. En esa época, la situación era muy dura; nuestros encuentros con él fueron muy pocos. Lo perseguían energéticamente por períodos. Fueron varias veces a buscarlo a nuestra casa de los Leones. Me imagino lo difícil que fue para él el final de su vida.

Antes de eso, tuvimos algunos encuentros planeados. Por ejemplo, fuimos todos a comer con mi abuela. Cuando nos reuníamos, muchas veces nos dijo que si lo tomaban detenido lo iban a matar porque decía que no iba a entregar a nadie, que se iba a grabar una receta de queque en la cabeza para no pensar en nada más. Él sabía que la tortura era feroz y que tenía que resistir, por eso trataba de prepararse para soportar el dolor y no quebrarse. Varias personas nos contaron de como trató de estar listo para ese momento. Supimos que le pedía a una ayudista enfermera que le contara cómo era el dolor que provocaban algunas torturas. Él sabía que era un destino inexorable y quería soportarlo dignamente.

Mi papá trataba de vernos como fuera, en el año 1975 me pasó una cosa terrible. A pesar de la vida que llevaba, mi papá tenía mucho sentido del humor, era como jugueteón. Viejo loco; hacía cosas que te mataban. Yo estudiaba en el Manuel de Salas y para volverme a la casa de Los Leones, tenía que irme caminando por Brown Norte y pararme en Diagonal Oriente a esperar la micro. Una vez, llegando al paradero, veo a la distancia a mi papá. Estábamos los dos solos en el lugar, parados como a dos metros, pero no nos podíamos hablar, lo andaban buscando.

8. En mayo de 1976 cae toda la cúpula del prescrito partido comunista, en el conocido caso de “Calle Conferencia”.

Yo tenía 17 años, estaba en cuarto medio y era muy consciente del peligro que significaba hacer algún gesto de reconocimiento hacia él. Fue bien tremendo, me aterricé: cómo está mi papá acá, me decía: ¡y si alguien nos ve!. No hablamos nunca. Después yo me subí a la micro, él se subió y cuando me bajé, siguió arriba y eso fue todo. Necesitaba verme, saber que estaba bien. También sabíamos que pasaba por el frente de la casa de Los Leones para ver si veía a su nieta Javiera que era chiquitita.

Siempre pienso en cómo fue ese tiempo para él, pobre, sin tener su espacio y teniendo que ir de una lado para otro.

La última vez que vi a mi papá fue en Noviembre de 1976 que fuimos al cine las Lilas con mi hermano Pablo y mi cuñada. En ese tiempo, ese cine tenía platea baja y alta, era un cine grande. Mi hermano era ayudista de mi papá, colaboraba con él. Lo acarrea de un lado para el otro y era el único que sabía dónde vivía. Creo que el del cine fue un encuentro preparado por ellos para tramar una reunión casual. Porque cuando terminó la función nos dimos vuelta y mi papá estaba unas filas más atrás. No nos dijimos ni una palabra, pero lo vi. Supimos de su desaparición porque no llegó a una reunión del partido, suponemos que es detenido el 15 de diciembre de 1976, hasta la fecha no hay testigos.

Imágenes:

Pág. 148 y 159 | Lenin Díaz, Archivo Arqueología de la Ausencia, Fondo familia Ramírez Díaz.

Pág. 162 y 163 | Mónica Llanca, Archivo Arqueología de la Ausencia, Fondo familia Maturana Llanca.

Pág. 168 y 170 | Marcelo Concha, Archivo Arqueología de la Ausencia, Fondo familia Concha Traverso.

Pág. 176 y 177 | Fernando Ortíz, Archivo Arqueología de la Ausencia, Fondo familia Ortíz Rojas.







María de los Ángeles Cornejos

Ruinas Habitar en otro lugar

“Aquí una vez más, con los ojos entrecerrados, a costa de un ligero esfuerzo, ayudado a veces por un rayo de sol que me hace feliz, me digo que todo permanece en su sitio, y yo también. Volver me ayuda a creer que existo.”

Marc Augé
El tiempo en ruinas

Cuando en 1967 Robert Smithson regresó a Passaic, su ciudad natal, se encontró con un paisaje periférico desolado y en *ruinas*. Una serie de imágenes que hacían referencia a un puente, una tubería, un alcantarillado y una caja de arena donde no era posible distinguir si estaban abandonados o permanecían en uso, se convertirían para Smithson en las formas de los *Nuevos Monumentos*, los cuales a diferencia de las ruinas románticas y de los monumentos tradicionales se compondrían de residuos, de restos de un pasado reciente y de un futuro abandonado.

A través del principio de la *entropía* desarrollado por Smithson, de la incertidumbre y la posible alteración de cualquier sistema objetivo de una ciudad, se han sujetado espacios que han quedado olvidados; son fragmentos que han sido marginados por una ciudad envuelta en un intenso proceso de transformación y desarrollo, pero que sin embargo son capaces de delatar lo más profundo de la vida en la ciudad guardando

lo que los demás objetos funcionales no tienen, la capacidad de evocar realidades abstractas e inexistentes, colocando cualquier pasado en el propio presente: levantando *ruinas*.

Seguramente Smithson no recordaba estos *espacios vacíos* de sus regresos anteriores a Passaic ni de su infancia. La distancia junto a la irrealidad de este paisaje industrial construirían en él una especie de memoria sin tiempo; una memoria que no estaría aferrada a la historia y donde no le sería posible precisar algún recuerdo en un acontecimiento.

Y es que el recuerdo no siempre es el mismo. Opera en distintas escalas de la memoria oscilando continuamente entre lo objetivo y lo simbólico, entre la historia y la memoria, la presencia y el olvido, entre lo experimentado y cualquier posibilidad de perderse entre lo imaginado: la memoria es móvil, pendular, selectiva, vulnerable a las transformaciones y a las apropiaciones, y se alimenta tanto de imprecisiones como de percepciones. Es emotiva y latente. Pero sobre todo es una construcción de carácter social en permanente proceso, que se devela en *contextos donde la simultaneidad o la contingencia acercan momentáneamente*.¹ Así, los recuerdos nunca están encerrados en sí mismos o en el sujeto, sino emergen en una trama de asociaciones y contextos, de imágenes, de palabras, de encuentros, en una fricción siempre en tiempo presente.

*Me acuerdo de Reims porque allí viví durante todo un año. Recuerdo también que Juana de Arco estuvo en Reims, y que ahí coronaron a Carlos VII, porque lo he oído o lo he leído. En el teatro, el cine, etc., se ha representado tanto a Juana de Arco que no me cuesta nada imaginármela en Reims. Al mismo tiempo, sé perfectamente que no he podido ser testigo del acontecimiento en sí y me limito a las palabras que he leído u oído, signos reproducidos a través del tiempo, que son todo lo que me llega del pasado.*²

1. Halbwachs, Maurice. "La memoria colectiva". Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

2. *Ibíd.*



Asimismo, cuando Perec elabora los distintos relatos que componen *La vida instrucciones de uso*,³ lo que hace es recorrer y leer cada vivienda de un edificio modular a través de recuerdos, de percepciones, de su memoria y la de otros, a través de acontecimientos, de historias que le contaron y de lo que imagina. Perec cruza la percepción del espacio con las experiencias individuales de cada morador y revela cómo éstas son capaces de determinar la fisonomía de un lugar, un lugar que a ratos sólo es posible de alcanzar a través del recuerdo.

*Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios: mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos... Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo.*⁴

La amplia distancia levantada entre memoria e historia⁵ ha incidido, según Pierre Nora, en que la memoria ha desaparecido de las relaciones cotidianas, *de la convivencia natural*, y sólo puede ser restablecida a través de la institución de instancias

3. Perec, George. "La vida instrucciones de uso", Barcelona, Anagrama, 1988.

4. *Ibid.*

5. A partir de los años ochenta se produjeron fuertes fracturas que condujeron a una multiplicación, dispersión e intensificación de los discursos sobre la memoria, no sólo recuperando la noción de memoria sino también ampliando los márgenes formales de su representación. La masificación de la información y los efectos mediáticos, produjeron que los intensos acontecimientos históricos transformaran tanto a la memoria como el olvido en debates políticos, culturales y sociales perdiendo su individualidad para apelar y operar como metáfora de otras historias traumáticas, sobreponiendo y cruzando la propia memoria con la de otros, pero sobre todo terminando por disociar la memoria y la historia. Huyssen, Andreas. "En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización" México: Fondo de Cultura Económica, 2002.







públicas destinadas a ella. La memoria reclama espacios para su presencia, y en esa carencia se han levantado inevitablemente memoriales, museos, archivos, marcas, festividades, etc. como mecanismos que permiten templar la aficción de un mundo sin memoria y desritualizado; los *Lugares de memoria* emergen en la pretensión de articular, bajo el mismo escenario, el pasado y el presente, lo concreto y lo simbólico de la realidad, anclando la memoria a un espacio y colocando *el recuerdo en lo sagrado*: *Hay lugares de memoria porque ya no hay ámbitos de memoria (...) son intentos de sutura.*⁶

Al igual que la memoria, la ciudad cambia sobre sí misma, recoge, acumula y olvida el recuerdo cristalizado, y continúa reconstruyéndose almacenando historias anteriores para ahí mismo construir las nuevas; superpone intenciones y proyectos, y crece oscilando entre la permanencia de una idea original y el despliegue de nuevos trazados.

En esa fricción se levantan fisuras por donde es posible evidenciar la negación de un paisaje que por razones muy diversas permanece suspendido en la pretensión de incorporarse a las agitaciones de una

6. Nora, Pierre “Les lieux de mémoire”. Santiago, LOM, 2009.

ciudad funcional. La permanencia y el tránsito. Son los lugares indecisos de una ciudad, sus fragilidades. Son los residuos de la materialización de cada proyecto. Los lugares donde no llega ningún proyecto y que sin embargo esperan por ser objeto de algún proyecto. Son imágenes de una ciudad superpuesta.

Las *ruinas* de una ciudad constituyen un paisaje paralelo hecho de exclusiones y desaciertos. Son vestigios, y como tales se encuentran alojados al margen de la ciudad, operando como la matriz de un espacio



no funcional que agujerea el paisaje de la ciudad, superponiendo fragmentos que no logran tramarse con una ciudad y que logran quebrar las intenciones globales de sistematización. Para una ciudad que se levanta y construye en presente, que establece una relación con el tiempo bajo la lógica de lo prescindible y de una continua promesa de renovación, las *ruinas* constituyen un espacio de resistencia, una resistencia al presente que se fija en la imprecisión de la espera de un acontecimiento que no está en ningún presente. Las *ruinas* son la forma del recuerdo y como tales se



resisten a cualquier evidencia...no son recuerdo de nadie y se encuentran pendientes, suspendidas *en una tregua entre el recuerdo y la espera*.⁷ Si el monumento es la materialización de la historia, la ruina es la imagen de la memoria.

En *Shoa*, documental de Claude Lanzmann que trata sobre el holocausto judío, Gerard Wajcman encuentra una nueva manera de representación de los objetos del arte. Para Wajcman, el valor de *Shoa*, está en que muestra lo que nadie ha visto, lo que no se ve, y lo muestra sin imágenes. En *Shoa* no hay desgarramiento ni violencia, sino testigos y relatos como únicos lugares de la memoria, produciendo un tenso diálogo con lo que falta, con la ausencia y con lo que no está. Wajcman toma a *Shoa* como una alegoría que le permite explicar cómo el arte del siglo veinte se levanta sobre la ausencia, representando la propia ausencia, introduciendo un vacío en el objeto, y determinando que su valor está en que opera otorgando espacio a la experiencia de la ausencia.⁸ Una imagen que se levanta sobre la ausencia y el vacío.

Qué pensar, qué decir, cuando Auschwitz –todos los Auschwitz- deben ser desnaturalizados, alterados (olvidados) en su mismo lugar de emplazamiento para constituirlos en un lugar de ficción (o ficcionado) destinado a recordar precisamente Auschwitz.

Birkenau es una ruina arropada, inteligible, que permite imaginar cualquier cosa, cualquier pregunta. En Birkenau, lo único importante es quien camina y pregunta al suelo de cemento, a los restos humanos que siguen apareciendo en un territorio rotulado.

Lo que aparece a la mirada es tan banal, tan vulgar –alambres, ladrillos, casamatas, prados...restos– que sólo si se sobrepasa su apariencia aparece el lugar de la historia y para la memoria. El consumidor puede decir que no hay nada que imaginar porque no hay nada que ver,

7. Augé, Marc. "El tiempo en ruinas", Barcelona, Gedisa, 2003.

8. Wajcman, Gerard. "El objeto del siglo" Buenos Aires, Amorrortu, 2001.



*ninguna orientación. Pero no es cierto. Mirar los vestigios significa comparar lo que vemos en el presente, lo que ha sobrevivido con lo que "sabemos" ha desaparecido.*⁹

Cuando Barthes analiza la mítica figura de la Torre Eiffel¹⁰ y estudia los valores de su imagen, determina que la Torre, sin ningún tipo de devoción, es un vacío. Es que para Barthes la Torre no participa del mundo simbólico ni del arte, ni siquiera de la metáfora con la que se le quiso dotar de emblema de la ciencia; la Torre no es recuerdo, cultura, ni historia, la Torre es una especie de grado cero. Sin embargo, Barthes propone que acceder y recorrer la Torre es mucho más que un simple acto turístico, es sino una aventura de la mirada y de la inteligencia. Barthes coloca el valor de la Torre Eiffel no en lo representado ni en el objeto, más bien en la capacidad que tiene de exponer al ser humano frente a sí mismo, la Torre es todo lo que el hombre pone en ella, y ese todo es infinito. La Torre contempla a París, la esencia de París, y cuando el hombre penetra en ella, también penetra en la esencia de la ciudad que ha construido: la Torre como un vacío que permite al hombre imaginar la ciudad, encontrarla, descifrarla, sublimarla, objetarla y reconstruirla, y por tanto reconstruir su propia historia.

Y es que la Torre, al igual que la *ruina*, inquieta la tensión entre forma y desaparición del vacío de una ciudad, como órganos sin función, formas puras reposando en el espacio, delatando el espacio, prolongando, deformando e informando el espacio que las contiene, reteniendo algún espacio. Evocando un pasado que tal vez nunca ocurrió, uniendo por un instante en el deseo el tiempo y el espacio en un mismo lugar.¹¹

9. Vinyes, Ricard. "Sobre los lugares apacibles" En "Espacio y Recuerdo / Archipiélago de memorias en Santiago de Chile", Isabel Piper y Evelyn Hevia, Santiago, Ocho Libros, 2012.

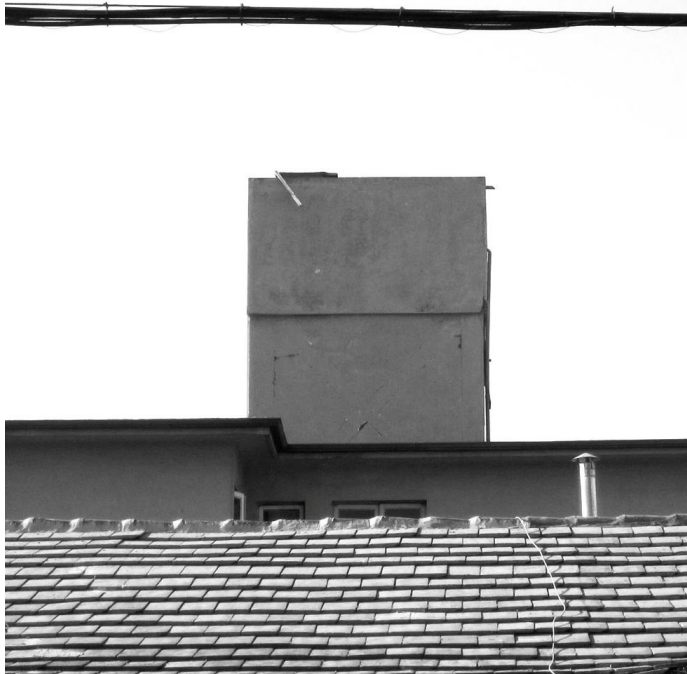
10. Barthes, Roland. "La Torre Eiffel", Barcelona, Paidós, 2001.

11. Huysen, Andreas. "Modernismo después de la modernidad", Buenos Aires, Gedisa, 2010.



2252676





Imágenes:
Archivo personal.

Reseña curricular de los autores

Pablo Brugnoli

Arquitecto, Universidad Católica de Valparaíso (2001). Coordinador de SPAM_arq, “Plataforma para la exploración y difusión de las nuevas condiciones de la ciudad actual” y editor de la revista SPAM_mag. Coordinador de investigación y publicaciones de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Finis Terrae.

Gonzalo Cáceres Quiero

Historiador y planificador urbano. Profesor del Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigador del Centro de Desarrollo Urbano Sustentable (CEDEUS). Columnista de Redseca. gacacere@uc.cl

Daniel Cruz

Artista Visual, Magíster en Artes de la Universidad de Chile. Certificate de Harvestworks, Digital Media Arts Center, New York U.S.A. Actualmente se desempeña como académico asistente en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y coordinador del Magíster en Artes Mediales de la misma casa de estudios. Sus proyectos e investigaciones se circunscriben en el área de Arte y Nuevas Tecnologías.

Más de sus proyectos e investigaciones en <http://www.masivo.cl>.

Germán González

Licenciado en Artes mención Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Licenciado en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Artes Plásticas, Universidad de París I. Doctor Investigación en Diseño, Universidad de Barcelona. Coordinador Diploma de Postítulo Creación Gráfica Vídeo y Fotografía, Escuela de Postgrado de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. Universidad de Chile. Académico del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y de la Escuela de Diseño de la Facultad de Humanidades y Tecnologías de la Comunicación Social de la Universidad Tecnológica Metropolitana.

José Llano-Loyola

Arquitecto de la Universidad Central. Docente en la Universidad Andrés Bello, donde actualmente se desempeña como Secretario Académico de la Escuela de Arquitectura

sede Viña del Mar. Profesor de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje de la Universidad Central. Actualmente se desempeña además como co.editor de la organización CRAC, Valparaíso. www.cracvalparaiso.org
www.265dias.cl

Fernando Melo Pardo

Fotógrafo. Licenciado en Educación Mención Artes Plásticas Universidad de Concepción. Magister en Didáctica proyectual UBB. Profesor asociado Departamento de Artes Plásticas Universidad de Concepción . Ha expuesto sus obras en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la 5ª Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR Porto Alegre, en la Galería Afa, en la Expo-Shanghái China, en la Cuarta Bienal Internacional de Arte Beijing, en el Festival Internacional Cervantino México, en el Museo de Arte contemporáneo MAC de Niteroi Brasil, entre otros.

Carolina Olmedo

Historiadora del Arte, Licenciada en Arte y Magíster en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus temas de investigación giran en torno al desarrollo del conceptualismo en América Latina como un medio político y visual de comunicación social, así como los alcances de sus prácticas en el espacio urbano en el contexto de los regímenes autoritarios en el Cono Sur. Actualmente desarrolla su trabajo como estudiante del programa de doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile y como académica de postgrado del Instituto de Estudios Humanísticos Juan Ignacio Molina de la Universidad de Talca.

Marcelo Pérez

Estudió Filosofía en la Universidad Católica de Chile donde se formó en fotografía en la Daex. Magister en Educación y Académico del Departamento de Educación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Su trabajo fotográfico incluye la exposición personal "Escaparates. La reificación del cuerpo" y la colaboración fotográfica en proyectos tales como "275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas" Curatoría para el Edificio Centro Cultural Gabriela Mistral GAM, artículo "Intersticios" de Mario Sobarzo; "Trazas de Utopía. La experiencia de autogestión de cuatro liceos chilenos durante 2011" Colectivo Diatriba- Opech/Centro de Alerta; "2011: Aportes para interpretar una década de lucha por autoeducación" Ed. Quimantú.

Mario Sobarzo

Profesor de Filosofía y Licenciado en Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Filosofía Moral y Política de la Universidad de Chile. Es integrante del Comité Ejecutivo de OPECH (Observatorio Chileno de Políticas Educativas de la Universidad de Chile) y en la actualidad se desempeña como docente en el Departamento de Estudios Pedagógicos de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, en el Departamento de Educación de la Universidad de Santiago de Chile y en el Departamento de Teoría y Política en Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus áreas de trabajo se concentran en filosofía política y educación.

Paulina Soto

Concluye su doctorado en literatura en el colegio de graduados “Between Spaces” de la Universidad Libre de Berlín en asociación con otros centros de estudios internacionales. Sus áreas de especialización son: religiosidad popular, cultura y conventos en la colonia, y aproximaciones críticas de género a la misma época. Conjuntamente, Paulina estudia memoria, literatura contemporánea y artes visuales.

Verónica Troncoso

Licenciada en Artes Visuales, mención Fotografía, Universidad de Chile. Candidata a Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Académica del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Investiga y produce obra en relación al archivo, fotografía, documento y relatos. Desde el año 2013 pertenece como investigadora asociada, mediante el proyecto Arqueología de la Ausencia (www.arqueologiadelaausencia.cl), al núcleo de investigación de la Universidad de Chile: Archivos, realidades emergentes para explorar un mundo inédito.

René Valenzuela Aedo

Artista Visual, Académico del Diplomado en Producción Gráfica, Video y Fotografía de la Escuela de Postgrado de la Facultad de Artes. Co-curador del Museo Nacional de Odontología (Facultad de Odontología) e Investigador del Laboratorio Transdisciplinar en Prácticas Sociales y Subjetividad, LaPSoS, todo en la Universidad de Chile. Ha participado en diversos proyectos de creación, producción, curaduría y edición; desarrollando una práctica artística experimental, basada en la producción simbólica, afectiva y social, destacando su participación en la desaparecida agrupación O-INC (www.o-inc.cl).

María de los Ángeles Cornejos

Licenciada en Artes especialidad en Escultura de la Universidad de Chile, Magíster en Proyecto Urbano de la Universidad Católica. Académica del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile.

Este libro ha sido impreso en los talleres de Andros en julio de 2014. Se tiraron cuatrocientos ejemplares en un formato de 16.5 x 23 cms. Interior de doscientas páginas en papel couché de 115 grs. impreso 1/1 color. Tapa en papel couché de 275 grs.

