

Literatura y visualidad

El libro fotográfico durante la dictadura chilena [1973-1989]

Autor:

Piderit, María Fernanda

Tutor:

Torres, Alejandra

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado

**Literatura y visualidad: el libro fotográfico
durante la dictadura chilena (1973-1989)**

Tesis de Maestría
Literaturas Española y Latinoamericana
Universidad de Buenos Aires

María Fernanda Piderit G.
Directora: Dra. Alejandra Torres
Buenos Aires, 2016.

*Gracias a mis amigas, a mis hijos,
a Pablo , a Alejandra Torres,
mi directora de tesis,
por su apoyo, su guía, y su amistad.*

RESUMEN

El concepto de *dispositivo* desarrollado en las teorías sobre el poder por Michel Foucault sirve como el eje vertebral que sostiene la hipótesis de que los libros fotográficos producidos y publicados durante el período de la dictadura militar en Chile constituyen formas de barricada, resistencia y denuncia que tienden a subvertir los valores impuestos por un poder autoritario, patriarcal y capitalista. Estos libros fotográficos son entendidos desde la perspectiva de los estudios intermediales y de la cultura visual como configuraciones que integran en sí diferentes medios que tradicionalmente se han entendido como disciplinas autónomas. La relación entre literatura e imagen fotográfica se inscribe dentro de una lucha histórica en Occidente entre la iconoclasia y la textolatría (Flusser, 1983) que, al combinarse, desafían una serie de dicotomías naturalizadas en el sentido común de las masas. Entre los supuestos que se cuestionan y subvierten en los libros del corpus de la tesis están los que construyen las identidades de género basados en las dicotomías de hombre y mujer, masculino y femenino, observador/consumidor (activo) y objeto (pasivo).

INDICE

Introducción	01
1. El libro fotográfico: aproximaciones teóricas	09
1.1 La fotografía y la literatura desde los estudios visuales e intermediales	09
1.2 El libro fotográfico: artefacto y dispositivo	18
2. El libro fotográfico durante la dictadura chilena (1973-1989)	22
2.1 La neovanguardia chilena: la reconfiguración de la escena artística tras del Golpe de Estado de 1973	24
2.2 La irrupción de la fotografía en la escena artística chilena	30
3. Visualidades de lo femenino y de los cuerpos en el libro fotográfico durante la dictadura chilena	40
3.1 La imagen de la gallina	42
3.2 Vestidos de mujer	48
3.3 Cuerpos que desaparecen	56
Conclusiones	65
Anexo 1. Ilustraciones	71
Bibliografía	95

Método de este trabajo: montaje literario. Yo no tengo nada que decir. Solo mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos, esos no los voy a inventariar, sino hacerles justicia de único modo posible: usándolos.

Walter Benjamin

INTRODUCCIÓN

En el año 2013 fui amablemente invitada al grupo de investigación *Cultura: arte, técnica y medios masivos* de la Universidad Nacional General Sarmiento que dirigía la doctora Alejandra Torres. A partir de la lecturas y discusiones que se dieron en el contexto de estas jornadas, Alejandra Torres propuso la lectura de los libros ilustrados –almanaques– de Julio Cortázar y Julio Silva¹ como una forma de dispositivo de visualidad a partir de la noción foucaultiana revisada por Giorgio Agamben en su texto *¿Qué es un dispositivo?* (2004). Este enfoque crítico en que un libro ilustrado se consideraba no solo desde sus perspectivas estéticas, sino desde su inscripción en las redes de poder –sociales, políticas, económicas dentro de un contexto determinado– fue el punto de partida de mi reflexión sobre el libro fotográfico durante la dictadura chilena (1973-1989) como un tipo de dispositivo de resistencia cultural, social y política en el que se integraban literatura y fotografía. Desde la perspectiva de las relaciones entre los diferentes medios (lenguajes y técnicas), el estudio de las articulaciones entre la literatura y la fotografía se ha convertido en las últimas décadas en un campo de estudio particular que ha ido desarrollando una metodología que integra tanto las teorías literarias como aquellas sobre la especificidad de la fotografía como forma de representación visual desde enfoques estéticos, sociológicos, históricos y filosóficos (Horskotte y Pedri, 2008). Esta necesidad de una perspectiva interdisciplinaria ha sido cubierta paulatinamente por la semiología primero (el giro lingüístico en las artes y humanidades de los años sesenta a partir del estructuralismo y la influencia de Ferdinand de Saussure) y por las teorías de la cultura visual y los estudios intermediales más tarde (el giro pictórico a partir de la década de los noventa, en particular con la intervención en el campo de la historia del arte de J.W.T Mitchell). La relación entre la palabra escrita y la imagen fotográfica se presenta como un problema teórico en medio del surgimiento de la crisis de la representación durante la década de los años sesenta en el mundo occidental que se expresará, entre otras formas artísticas, en el surgimiento del libro de artista y el libro fotográfico que cuestionaban tanto el soporte tradicional del libro y sus redes de circulación en el mercado, así como la dicotomía entre realidad y ficción desde un punto de vista

1 Ver el artículo de A. Torres (2016) “El libro como dispositivo de visualidad: Julio Cortázar y Julio Silva” en Torres, A. y Pérez Balbi, M (Ed). *Visualidad y dispositivo. Arte y técnica desde una perspectiva cultural*, Los Polvorines, UNGS.

ideológico que responde a diferentes conflictos culturales y sociopolíticos del mundo en ese momento. El problema central de esta crisis se podría resumir con la pregunta: la imagen ¿representa a la realidad exterior o se representa así misma? Lo que, por otro lado, implicaba el problema de si el arte debía practicarse como un campo autónomo o, por el contrario, debía vincularse con las problemas de la vida social funcionando como modos de denuncia o resistencia a los poderes dominantes que, a través de los medios de comunicación masiva, guiaban y determinaban las conductas sociales a través de la imposición de una única forma de ver e interpretar el mundo.

La escena artística chilena de los años setenta y ochenta, durante la dictadura pinochetista, no estuvo ajena a los cambios que, a nivel mundial, estaban experimentando las artes visuales, la crítica y la literatura, prácticas de resistencia que, de forma marginal o periférica, continuaban con los ideales de emancipación social a través del arte promovidos durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende (1970-1973). La articulación entre imagen fotográfica y literatura se presenta tanto en muestras en galerías (acciones, happenings, performances) como en proyectos editoriales que se resistían a encuadrarse dentro de los límites de una categoría fija que utilizara la especificidad de un solo medio o lenguaje, y que continuamente desafiaban la dicotomía entre alta y baja cultura. Dentro de la variada producción artística de este período, encontramos catálogos de galerías de arte, libros y revistas de literatura (poesía, novela, ensayo) que incorporaron imágenes fotográficas que se articulaban con textos críticos: a todas estas modalidades las entendemos en un amplio espectro y para efectos de nuestra investigación como libros fotográficos. Consideramos que el libro fotográfico, entendido como una forma de intertextualidad e interdisciplinariedad en los años setenta, es un objeto que hoy podemos abordar desde la perspectiva de la cultura visual y de los estudios intermediales. En este sentido, Irina O. Rajewski (2002) considera a los estudios intermediales como una categoría crítica fundamental para el análisis concreto de productos o configuraciones y, dado que la definición de intermedialidad puede ser tan variada como las disciplinas que la abordan, Rajewski opta por un enfoque literario capaz de incluir una serie de objetos y procedimientos –guión, écfrasis, musicalización, ópera, teatro, performance, etcétera– de combinación de medios/lenguajes con diferentes niveles o grados de imbricación,

dependencia o subordinación material en diferentes soportes. Por lo tanto, cuando nos referimos al libro fotográfico como una obra intermedial queremos decir un objeto de arte que articula al menos dos medios o lenguajes distintos que se integran “genuinamente” en su materialidad, en un tipo de relación que privilegia el diálogo permanente entre sus partes, es decir, de tal modo que tanto imagen fotográfica como palabra escrita se entrelazan indisolublemente –pero dialécticamente– en la construcción de sentidos. Durante las vanguardias históricas de principios del siglo XX ya podemos encontrar obras susceptibles de ser analizadas desde el punto de vista de la intermedialidad, pero este fenómeno se profundiza a partir de la década de los años sesenta cuando se ponen en crisis las formas de entender las funciones y fronteras disciplinarias, los circuitos de legitimación y circulación del arte y la dicotomía entre alta y baja cultura (Jones, 2010). En este contexto, el libro fotográfico, heredero de los primeros ensayos fotográficos de la década de los años treinta, se nos presenta como un objeto ideológicamente subversivo que cuestiona los usos y funciones tradicionales de la fotografía, asociada a la cultura de masas, tanto como a la escritura vinculada tradicionalmente a las élites intelectuales. El desplazamiento de un enfoque crítico que analiza las obras desde perspectivas textuales o discursivas –el giro lingüístico– hacia una aproximación que privilegian las visualidades como tácticas políticas (Guasch, 2003) o como dispositivos que se insertan en redes de poder (Agamben, 2010) nos ha sugerido la pertinencia de ensayar un enfoque multidisciplinario que considere los aspectos del contexto histórico, social, cultural e ideológico de las prácticas artísticas y comunicativas, así como las especificidades, en sus diferencias y similitudes, de los medios que se intersectan en las obras, enfatizando el **ver** como una práctica social que, más allá de lo puramente perceptual o estético, constituye un sistema de signos que da cuenta de los mecanismos, hechos, aparatos y valores culturales dentro un determinado contexto social, comunicativo y estético (Jenks, 2003; Elleström, 2010). En este sentido, además de un objeto intermedial, entendemos el libro fotográfico, tal como afirma A. Torres en relación a los almanaques de Cortázar y Silva, como un “dispositivo (visual que) hace ver a los lectores lo *inesperado* y reflexionar, entre otras cuestiones, sobre la situación de países pobres y explotados y, especialmente, las causas injustas en América Latina” (Torres, 2016; 50), donde lo inesperado actúa como el shock paralizante que, en nuestro corpus en particular, además puede cuestionar, desafiar, denunciar o resistirse a las

construcciones sociales sobre la identidad –de etnia, clase, nacionalidad, orientación sexual y género– impuestas y naturalizadas a través de los dispositivos comunicacionales y disciplinarios aplicados por la dictadura.

El corpus de nuestra investigación está compuesto por seis libros fotográficos producidos y publicados entre los años 1973 y 1990: el libro para niños *Amalia* (1975) de Paz Errázuriz (fig.1), *Final de pista* (1977) de Eugenio Dittborn (fig.2), *e.dittborn* (1979) con textos de Ronald Kay (fig.3), *Cuerpo Correccional* (1980) de Nelly Richard alrededor de la obra de Carlos Leppe (fig.4), *Autocríticas* (1980) de Marcela Serrano (fig.5) y *La manzana de Adán* (1990) de Paz Errázuriz con textos de Claudia Donoso² (fig.6), además de dos obras que nos ayudaron a comprender y enmarcar el contexto de producción de estos libros fotográficos, la revista de número único *Manuscritos* (1975) y *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana* (1980) con textos de Ronald Kay donde desarrolla una teoría sobre la fotografía, frecuentemente citado por los investigadores contemporáneos y que nos resultó imprescindible para comprender la influencia de los ensayos sobre fotografía del filósofo alemán Walter Benjamin en la escena artística chilena de ese período. La vastedad de *Cuerpo Correccional* (1980), tanto por la cantidad de obras de Carlos Leppe referidas en el libro, así como la complejidad de los textos de Nelly Richard que constantemente cruzan las fronteras de lo literario y lo crítico, imbricada con una variedad de teorías provenientes de diferentes disciplinas, hace de esta obra una suerte de espiral alrededor del cual giran, aparecen y se reencuentran una y otra vez las bifurcaciones y pliegues del tema que nos ocupa en esta investigación: la identidad y sus formas de representación en el libro fotográfico durante la dictadura chilena; es decir, una constante problematización sobre construcción de identidades durante la dictadura, enfocándose particularmente sobre las formas de representación de estas identidades visibles o invisibilizadas en y por la sociedad y que sistemáticamente trabajan desde la marginalidad, ya sea social o teórica. El concepto de marginalidad se vuelve clave en la operación de lectura que realizamos en tanto que no sólo define el espacio intersticial desde donde surgen estas producciones, sino que además representa la materialidad de su ejecución entre los límites difusos e imbricados de múltiples prácticas artísticas y críticas que estaban renovando un sector del arte en Chile –la

2 Para la información técnica y portadas de los libros ver figuras correspondientes en el apéndice.

denominada *escena de avanzada*, como veremos en el capítulo dos. El análisis de las obras, por lo tanto, no respeta un orden cronológico en su exposición, sino que prioriza la agrupación de diferentes regímenes de representación de las identidades alrededor del simbolismo de la imagen de la gallina, la performatividad del vestuario y el cuerpo como soporte ideológico, así como los desplazamientos de imágenes y textualidades desde los medios desde donde fueron concebidas hacia recomposiciones plásticas o visuales que alteraron y resignificaron su discurso inicial (Dubois, 1990).

Cuerpo Correccional (1980), *Final de Pista* (1977), *e. dittborn* (1979) y *Autocríticas* (1980) fueron concebidos originalmente como catálogos de las galerías de arte que exhibían las obras de Carlos Leppe, Eugenio Dittborn y Marcela Serrano respectivamente. La operación de lectura que mueve estas obras desde su concepción como catálogos hacia su estudio como libros fotográficos puede responder al desplazamiento, durante estas décadas, de la fotografía desde el *index* (una forma de representación supuestamente realista) hacia formas de arte no representativas o más conceptuales (Dubois, 1990), que no por ello pierden su contacto o vínculo con la realidad social en que están insertas. Muy por el contrario, este desplazamiento de la fotografía hacia el arte conceptual muchas veces estuvo relacionado directamente con causas de denuncia, protesta o resistencia cultural en Occidente. El crítico chileno Justo Pastor Mellado (2004) ha leído este tránsito en Chile como el de una *coyuntura catalogal* en los años setenta al observar que *Cuerpo Correccional*, por ejemplo, no se limita a la reproducción y explicación de la obra preexistente de Carlos Leppe –como es la función del catálogo–, sino como una obra que se esfuerza por poner en tensión visual las imágenes fotográficas y la puesta en página del trabajo escritural de Nelly Richard, características que, concluye, acercan esta obra más a la categoría de libro de artista que la de catálogo. *Final de pista* (1977), también considerado por Mellado dentro de esta *coyuntura catalogal*, se encuentra justo en el punto de inflexión del cambio en el modelo de una práctica artística y crítica que en el año 1977, con la irrupción de la fotografía en la plástica y la escritura, comienza a descentrarse y confundirse con otras disciplinas. El filósofo chileno Pablo Oyarzún, en su análisis sobre los fenómenos de este periodo, afirma que el proyecto en desarrollo apuntaba ,“más allá de la

borradura de los límites de las fronteras entre distintos géneros artísticos (en general, los que se determinan a partir de la palabra y los de la imagen) [...], a una imbricación riesgosa [...] del discurso crítico y la producción del arte, la teoría y la práctica” (Oyarzún, 1989; 230), haciendo notar en su paréntesis la relevancia del problema teórico que estaba presentando la compleja articulación entre el medio visual y el verbal en los catálogos de este período. Las reflexiones sobre la imagen fotográfica que Eugenio Dittborn plantea en *Final de pista* son ampliadas y profundizadas más adelante por Ronald Kay en su texto “N.N. *autopsia* (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)” en *e. dittborn* (1979) publicado en Buenos Aires por el Centro de Arte y Comunicación. Eugenio Dittborn trabaja sus libros con Ronald Kay a través de la manipulación de imágenes fotográficas sacadas *–exhumadas–* de su contexto original (revistas y periódicos) para preguntarse, fundamentalmente, por la captura del cuerpo humano y, en particular, del rostro humano por la cámara fotográfica. El cuerpo humano también se vuelve un agente protagónico en los libros *Cuerpo Correccional* y *Autocríticas* que, en principio, trabajaron sobre el registro fotográfico de acciones de arte, el happening y la performance, de Carlos Leppe y Marcela Serrano. Sin embargo, tal como lo afirma Philippe Dubois, “rápidamente resultó que la fotografía, lejos de limitarse a no ser más que el instrumento de una reproducción documental del trabajo, que intervenía con posteridad, era de entrada *pensada*, integrada a *la concepción misma* del proyecto” (Dubois, 2008; 256/subrayado del autor), donde los artistas participaban activamente en las decisiones sobre el montaje y disposición espacial de los elementos fotográficos y verbales del libro en colaboración con otros artistas plásticos, escritores y críticos y donde los procedimientos fotográficos respondían a las necesidades del proyecto editorial más que al mero registro in situ de la acción del arte. Tal como veremos en nuestro análisis en el capítulo uno, el paso de una fotografía indicial hacia una fotografía conceptual articulada con la literatura nos ha planteado también el cuestionamiento sobre la dicotomía realidad-ficción al desvanecerse la frontera sólida que divide estas dos dimensiones de la experiencia. Los libros fotográficos de Paz Errázuriz, *Amalia* y *La manzana de Adán*, fueron concebidos originalmente como proyectos editoriales más tradicionales en el contexto de producción y distribución del libro que, a diferencia de los libros antes mencionados, utiliza los procedimientos fotográficos propios del documental y el testimonio con muy poca o nada de intervención en los sujetos y

escenarios capturados por la cámara. A primera vista, la fotografía se nos presenta como un registro directo y objetivo de la realidad que se le muestra a la mirada de la fotógrafa. Una observación más detenida de las imágenes, sin embargo, dará cuenta de una complejidad en la serie y la forma de mirar que desnudará la falacia de la pura referencialidad fotográfica que, profundizada por la articulación con los textos, pondrá en cuestión los límites del documento fotográfico y la ficción literaria. El estado de suspensión en que nos dejan las contradicciones y resistencias que se producen al interior de la obra pueden volver estas obras formas de denuncia y protesta opacas que, justamente por ello, por su oscuridad, entendemos como dispositivos de resistencia en diferentes niveles. Ya sea que los problemas sociales se presentan como puestas en escena que dejan en evidencia su intención de teatralizar la realidad, haciéndola evidente metáfora, o se muestran como el registro documental que oculta toda teatralización y pose que implica cualquier fotografía, los libros fotográficos desafían una serie de presupuestos aceptados por el sentido común que impera en una sociedad dominada por los ideales y valores fascistas y patriarcales impuestos por la dictadura. A esta compleja –y quizás utópica, como lo sostiene Oyarzún– imbricación entre imagen y palabra, se agregan los deslizamientos entre las formas escriturales que se articulan con la fotografía, produciéndose una nueva escena de escritura crítica que se desplaza hacia un lenguaje más literario y subjetivo, en muchos casos críptico, en que los autores se conceden la libertad de intersectar diferentes saberes y disciplinas, transgrediendo los límites petrificados de la especialización. El modelo de escritura crítica, por su parte, también es modificado por la incorporación de otros medios y lenguajes, particularmente el mensaje fotográfico que deja de cumplir una función meramente ilustrativa y subordinada para, en la materialidad de la puesta en página, poner en tensión dialéctica a textualidad y visualidad fotográfica.

A partir de esta coyuntura, la utilización de la imagen fotográfica se vuelve sistemática entre los artistas y críticos más experimentales de la vanguardia, alterando sus usos y funciones tradicionales tanto desde el punto de vista de su materialidad como de su concepción ideológica. Efectivamente desde la década de los años de 1960 a nivel mundial se está poniendo en duda la capacidad mecánica de la fotografía de representar objetivamente el mundo y, por el contrario, se quiere hacer evidente sus usos serviles al

adoctrinamiento social y a la propaganda política por parte de las instituciones y medios de comunicación masiva vinculados a los poderes dominantes. Esta modalidad de la fotografía es cuestionada, denunciada y subvertida por obras plásticas, literarias y críticas que la sacan de su contexto de producción original para articularlas en un contexto diferente con otros medios y lenguajes que resignifican a la imagen fotográfica haciendo evidente que responde ésta a las ideologías de sus emisores y no a objetividades inspiradas en una ciencia de lo incuestionable. El cuerpo humano, y el rostro humano en especial, objeto de diversas ciencias de la clasificación y el disciplinamiento, es rescatado por los artistas en el intento de devolverle una identidad que lo particularice como sujeto, ya sea a través de fotografías rescatadas y puestas en diálogo con otros medios, ya sea utilizando la forma del testimonio o del documento para darles voz y presencia visual a los sujetos que han sido invisibilizados en una marginalidad material y simbólica. Este es el eje principal que nos permite construir con nuestro corpus una unidad temática sobre la construcción o recuperación de identidades alternativas o perdidas a través de un dispositivo que subvierte las categorías tradicionalmente aceptadas en ese momento.

CAPITULO UNO

EL LIBRO FOTOGRÁFICO

APROXIMACIONES TEÓRICAS

La fotografía y literatura desde los estudios visuales e intermediales

El libro fotográfico, desde nuestra perspectiva, se puede entender como una forma de literatura visual, es decir un producto artístico cuya unidad y autonomía esta dada por una estructura que se monta sobre la base de al menos dos medios diferentes que poseen sus propias tradiciones y metodologías de análisis: la literatura y la fotografía³. Por lo tanto, una de las primeras cuestiones con las que se tiene que enfrentar el crítico al abordar un libro fotográfico es un problema metodológico ¿qué perspectivas teórico-críticas son las más pertinentes para nuestro estudio? Los primeros aspectos que surgen del análisis se refieren, entonces, a la constitución *esencial* y la especificidad de cada uno de los medios que se integran en el libro fotográfico. El estudio de la relación entre fotografía y literatura se ha constituido recientemente en un campo de investigación específica dentro de los estudios mayores de las relaciones entre la palabra y la imagen (Horstokke y Pedri, 2008) que, debido a las particularidades de la imagen fotográfica –que la distingue de otros tipos de representación pictórica o visual– ha reunido un conjunto de herramientas de análisis que provienen tanto de la teoría literaria como de las reflexiones sobre la fotografía, convergiendo en los estudios visuales e intermediales. En nuestra discusión sobre los rasgos específicos de la imagen fotográfica con respecto a otras formas de representación visual hemos retomado los lineamientos que surgen de la semiología durante la década de los años sesenta (Barthes), el posestructuralismo (Dubois), los estudios intermediales (Rajewsky, Elleström, Schröter) y la cultura visual (Mirzoeff, Bryson, Jenks, Evans, Hall) que recogen, revisan e integran las tradiciones anteriores. A partir del análisis de la obra de W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen* (1994), Lars Elleström desarrolla y amplía la idea de que

3 Cabe hacer notar, sin embargo, que durante los últimos dos o tres años, el concepto de “fotolibro” en el mercado editorial se desprende de su vínculo original con el ensayo fotográfico o libro de artista donde se imbrican fotografía y literatura, para constituir muchas veces lo que, desde nuestra perspectiva crítica, entendemos como “catálogo”. Así se desprende, por lo menos, de la observación de las últimas ferias autodenominadas como de “fotolibros de autor”.

ningún medio es un medio puro, “todos los medios son medios mixtos”, “todas las artes son artes compuestas” (Mitchell, 2009;p.88) que están entrelazadas y yuxtapuestas en una gran red intermedial en las que comparten múltiples tipos de relaciones más allá de la diferencia y la similitud, factores que hacen inadecuado un estudio meramente comparativo.

La comparación en sí no es un procedimiento necesario para el estudio de las relaciones imagen-texto. Lo que sí resulta necesario es estudiar el conjunto de relaciones entre medios y las relaciones pueden consistir en muchas más cosas que la similitud, la semejanza o la analogía. La diferencia es tan importante como la similitud, el antagonismo tan crucial como la colaboración, la disonancia y la división del trabajo tan interesante como la armonía y la fusión de funciones” (Mitchell, 2009;p.84) (subrayado del autor)

A partir del llamado *giro lingüístico* (denominado así por Richard Rorty, y apropiado difundido ampliamente por el estructuralismo y posestructuralismo)⁴ en la década de los años sesenta del siglo XX, la imagen ya no se pudo entender solamente bajo la perspectiva presemiótica de la mimesis y la percepción puramente sensible, sino que como parte de una serie de prácticas y relaciones culturales y sociales que crean significados y que, por lo tanto, son susceptibles de ser interpretadas bajo el prisma de diferentes tipos de codificaciones y tradiciones culturales. Más adelante, la imagen además se comienza a entender como parte de una cultura visual que define el “ver” como una práctica social (Jenks, 1995) inseparable de mundo cultural e ideológico moldeado por la clase, etnia, nacionalidad, orientación sexual y género (Brysson, 1995). Desde la perspectiva de la semiología aplicada a las imágenes, los artefactos visuales compartirían con lo verbal una base textual que permitiría “leer” las imágenes como textos; sin embargo, en la década de los noventa surge el intento de superar esta dicotomía imagen/palabra haciendo notar la interdependencia de los medios que producen artefactos visuales y textualidades impuras, teoría que se ha conocido con el nombre de *giro pictórico, visual o icónico*.

4 Rorty, Richard. (1967). *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. The University of Chicago Press, Chicago and London

“[El giro pictórico] se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual o “el alfabetismo visual”, basándose solo en un modelo textual” (Mitchell, 1994, 2009; p. 23)

La permeabilidad entre los diferentes medios, como la imagen y la palabra, es problematizada principalmente por las neovanguardias del siglo XX desde un punto de vista ideológico y político, cuyo modelo intermedial (“intertextual”) de la década del setenta critica y denuncia el modelo de los medios puros (o “monomediales”) como una forma de alienación social y estética, rechaza la idea de fronteras delimitadas e inamovibles entre los medios y representa una actitud revolucionaria y utópica que percibe el triunfo de la intermedialidad como una forma de liberación social que reivindica los modos de existencia integradores u holísticos (Schröeter, 2011)⁵. Desde una aproximación literaria (Rajewsky, 2005), esta mezcla de medios o intermedialidad presenta diferentes grados de combinación, yuxtaposición o fusión, cuyo nivel más bajo de integración interartística se puede observar en los procedimientos que se refieren a otro medio (descripción de un objeto visual dentro de un texto literario), simulan los procedimientos propios de otro medio (la utilización del montaje cinematográfico en la narrativa) o se traducen de un medio a otro (adaptaciones, novelizaciones); en un nivel medio, se encuentran formas materialmente más integradas como los textos ilustrados, donde dos o más medios están presentes, idealmente sin que uno predomine o subordine al otro; y en el nivel más alto de intermedialidad los diferentes medios se integran de tal manera que son materialmente inseparables, como el collage o el montaje (Rajewsky, 2005; Horskotte y Pedri, 2008). Siguiendo este modelo, el libro fotográfico se encuentra en un nivel medio-alto de integración donde, de acuerdo al análisis de nuestro corpus, podemos observar el desplazamiento y yuxtaposición de los límites entre dos lenguajes tradicionalmente

⁵ El mismo autor observará, a propósito de la lectura de *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition* (1999) de Rosalind Krauss, el giro de la intermedialidad hacia el capitalismo en el siglo XXI. “The politics of Intermediality” (2010) en *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2, 107-124.

diferentes, así como el descentramiento de la fotografía de sus usos y funciones socialmente aceptados. Rosalind Krauss en *Reinventing the medium* (1999) constata que, a partir de los años sesenta, se produce un cambio epistemológico en la fotografía, la que de ser un objeto histórico y estético se transforma en un objeto teórico, lo que implica que pierde su especificidad como medio y permite la posibilidad de un cambio radical en el arte y en sí misma, coincidiendo justamente con una explosión del mercado fotográfico que a niveles masivos insiste en la especificidad del medio fotográfico como objeto histórico-estético. Arte y fotografía, entonces, convergen como una forma de transformación que intenta desprenderse de la especificidad y autonomía de cada medio a favor de un arte intermedial que, además, se desplaza hacia lo textual ante la constatación de esa inespecificidad visual de la fotografía. Este desplazamiento de lo fotográfico hacia lo textual se basa en la idea benjaminiana (Benjamin, 1931) de que, ante la proliferación desmedida de la imagen como un bien de consumo y la consecuente pérdida de su autenticidad, el observador, suspendido en el *shock*, requiere de indicaciones verbales que guíen su interpretación, con una consecuente literaturización de la fotografía. La transformación de la fotografía en un objeto teórico más que estético instaló, por otro lado, la duda sobre su capacidad de reproducir fiel y objetivamente la realidad. Pierre Bourdieu en su ensayo “*La definición social de la fotografía*”⁶ (1965) señala que la fotografía, que hasta el momento respondía a los mismos criterios de representación visual surgidos durante el Renacimiento en la pintura europea, se considera la representación más perfecta y realista de la realidad porque la visión del mundo se organiza según usos y convenciones sociales determinados, y no existía la posibilidad de ver y entenderla de otra manera.

Sin embargo, en un nivel más profundo, solo en nombre de un realismo ingenuo se puede considerar como realista una representación de la realidad que debe su apariencia objetiva no a su concordancia con la verdadera realidad de las cosas (puesto que esto solo se puede lograr a través de formas de la percepción condicionadas socialmente) sino más bien en conformidad con reglas que definen su sintaxis dentro del uso social y la definición social de la visión objetiva del mundo; al concederle a la fotografía una garantía de realismo, la sociedad solo se confirma a sí misma en la certeza tautológica de que una imagen de la realidad es verdadera gracias a que su representación objetiva es realmente objetiva” (Bourdieu, 1990, p. 77).

6 De este texto las traducciones son más a partir de la edición en inglés indicada en la bibliografía.

En este punto, el análisis de Bourdieu para la fotografía coincide con los planteamientos posteriores de los estudios de la cultura visual de que la imagen constituye una forma de codificación cuya interpretación depende de las convenciones de su contexto de producción y recepción determinadas por el tiempo y lugar histórico, geográfico y social –lo que incluye clase, etnia, género (Mirzoeff, 1994; Pollock, 2003; Elleström, 2010). Al estudiar las formas de lectura y recepción de la imagen fotográfica en personas de diferentes grupos sociales, Bourdieu pone énfasis en que la fotografía no es una representación objetiva de la realidad, sino que su lectura e interpretación está condicionada por las convenciones formales de la tradición europea del arte, así como por los modos particulares de entender el mundo de los integrantes de diferentes grupos sociales, que extrapolado de su muestra puede implicar no sólo clase social, sino etnia, identidad sexual y género, como ya hemos indicado. Así mismo, entiende la fotografía como un tipo de signo dentro de un sistema que requiere del acto interpretativo de su receptor.

El valor de la fotografía se mide principalmente por la claridad e interés de la información que es capaz de comunicar en tanto que símbolo, o mejor, alegoría. La lectura popular de la fotografía establece una relación trascendental entre el significado y el significante, relacionándose el sentido con la forma sin estar completamente involucrado en ella. La fotografía, lejos de ser percibida como el significante en sí y nada más, siempre se analiza como el signo de algo que no es. La *legibilidad* de la imagen en sí es la función de la legibilidad de su intención (o su función), y el juicio estético que despierta es más favorable mientras más adecuación expresiva se encuentra entre el significante y el significado. Sin embargo, esto implica la necesidad de un título o epígrafe que establezca la intención significativa o, mejor, la ilustre (cursiva del autor, subrayado mío)(Bourdieu, 1990, p92).

En este subrayado, destaco la idea de que Bourdieu sugiere, entonces, que la fotografía es un sistema de signos codificado susceptible de ser interpretado según las convenciones y valores de diferentes grupos sociales, pero insiste en la idea ya enunciada por W. Benjamin de que la comprensión de la imagen fotográfica será más cabal si ésta va acompañada de una guía interpretativa verbal.

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *shock*⁷ suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. En ese momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones (subrayado del autor) (W. Benjamin, 1931; p.200)

En esta relación –deseada o necesaria según el punto de vista– que se establece entre la imagen fotográfica y la palabra escrita consideramos pertinente revisar brevemente los aspectos que definen la especificidad de la imagen fotográfica en relación con otras representaciones visuales que encontramos en diversos tipos de obras editoriales ilustradas (a grandes rasgos el libro-álbum, la novela gráfica, el cómic, etcétera). ¿En qué aspectos la imagen fotográfica se diferencia de otras representaciones visuales? ¿cómo afecta esta especificidad en su articulación con la literatura? Entender la fotografía desde el marco teórico de la intermedialidad implica analizar las semejanzas y las diferencias con otras formas de representación visual que se refieren, según Elleström (2011), a una serie de modalidades que presentan los medios. Brevemente, la fotografía comparte entonces, como otras visualidades vinculadas al libro, aspectos de su materialidad (superficie plana y sólida), sensorial (visual), espacio-temporal (la fotografía, como otras artes visuales, es un medio espacial, a diferencia de la literatura que se considera un arte temporal; la fotografía, sin embargo, se realiza en un acto temporal y evoca configuraciones tanto espaciales como temporales) y semiótica (icónica e indicial). De los aspectos recién mencionados, el que nos parece más determinante para las relaciones que se van a establecer con la literatura, aparte de la visualidad sensorial, es la indicialidad. Esta indicialidad responde, de acuerdo a la revisión que hace Philippe Dubois (1990), al discurso de tendencia predominante en las últimas décadas del siglo XX del índice y la referencia, es decir a la comprensión de la

⁷ Benjamin desarrolla la idea del shock, asociado a la experiencia, la memoria y la fotografía en *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939). El shock, a partir de su definición, lo podemos entender tanto en el sentido de la suspensión provocada por el distanciamiento brechtiano, pero también como el de un efecto negativo que produciría la pérdida de la capacidad de defensa frente a los estímulos. Retomado por Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (1977), el shock también podría provocar una suerte de anestesiamiento frente a sobreestimulación de una excesiva producción y repetición de imágenes fotográficas que simulan la “experiencia vivida”: “Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías por cierto adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto las fotografías [...] Pero después de una exposición repetida a las imágenes también pierde realidad” (Sontag, 1981, p.30)

fotografía como la huella de un real, de esa adherencia inevitable del referente barthesiano⁸ que se manifiesta en una suerte de conexión física entre la realidad y su representación⁹. Esta adherencia del referente “real” a la imagen fotográfica ha hecho que sus principales usos, hasta el día de hoy, sean los de evidencia, documento o denuncia, más allá de las posibilidades mayores o menores, según la época y las tecnologías disponibles, de la intervención o trucaje, y de los discursos sobre ella que ponen énfasis en su capacidad de transformar ideológicamente la percepción de la realidad. Una de las consecuencias de este uso extensivo de la fotografía como documento en obras escriturales no ficcionales, como memorias, biografías, historia, antropología y otros, es el desplazamiento que produce hacia la realidad en las obras literarias, de manera que la literatura se documentaliza al mismo tiempo que la fotografía se ficcionaliza.

En un movimiento paradójico, las fotografías, cuando son extraídas de su contexto original e incluidas en la narrativa ficcional, se vuelven ficcionales ellas mismas. Por el contrario, lo narrativo se vuelca notablemente hacia la realidad (es substanciada). El análisis de la fotografía en la ficción debe distinguir con atención entre el momento de atestiguación de la toma fotográfica y la función de la fotografía dentro de la narrativa literaria. (Horstkotte y Pedri, 2008;p. 8) (la traducción es mía)

Tal afirmación, que puede leerse como un acercamiento general al problema del desplazamiento de la imagen fotográfica desde su contexto original de producción hacia otras composiciones artísticas, nos parece un planteamiento metodológico pertinente para nuestro análisis en aquellos casos en que, por ejemplo, recortes de fotografías son extraídas de los medios de comunicación masiva para montarlas con retazos poéticos o, también,

8 “Llamo “referente fotográfico” no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, si no a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (subrayados del autor)(Barthes, 2009;p. 120); “La fotografía es literalmente la emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella” (Ibid; p. 126)

9 En este punto cabe recordar que las reflexiones de Dubois en muchas zonas siguen muy de cerca la pragmática del acto fotográfico, es decir, de la génesis técnica de la imagen fotográfica que, hasta entonces, estaba determinada tanto por la captura como por los procedimientos químicos posteriores a la toma. Sin profundizar en la cuestión de la fotografía digital, por el momento quisiera señalar que, dejado de lado el aspecto físico-químico de la fotografía, son otras las especificidades de la fotografía que hoy saltan a la vista, reforzando quizás el aspecto de la inicialidad en tanto los principios de singularidad, designación y certificación que Dubois describe en su obra.

cuando la fotografía se articula con géneros literarios que ellos mismos se encuentran en las fronteras movedizas entre crítica, poesía, ensayo, testimonio o relato y donde, como señala la cita más arriba, es necesario considerar el momento y la intención de la toma fotográfica y su función como elemento constitutivo dentro de un libro fotográfico. Este desplazamiento de la literatura hacia lo documental lo podemos entender como una suerte de “efecto de realidad” (Barthes, 1984) que la fotografía produce al combinarse con el texto. La fotografía en un texto literario, tal como la descripción en la novela decimonónica (una forma de intermedialidad baja, como la ecrásis) puede tener tanto una función estética, en este caso del orden de lo sensorial visual, que *detiene* el avance de la narración, pero también dota al texto de una referencialidad *realista* que lo hace más verosímil con respecto de la realidad concreta; es decir, que podemos entender que la descripción en la novela decimonónica (contemporánea por otra parte del descubrimiento y expansión de la fotografía) tiene funciones análogas a la imagen fotográfica en la literatura¹⁰ en lo que se refiere a su relación con la realidad documental. De esta manera, podemos afirmar que la inclusión de fotografías en la literatura produce una inestabilidad en las convenciones sobre la lectura que hacemos de la realidad y la literatura que ponen en jaque las fronteras entre la ficción y la no ficción. Esta inestabilidad la podríamos entender, por otro lado, como una *vacilación* que produce un “efecto de fantástico” (Todorov, 1970) en la fotografía. Lo fantástico como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1994;p.24) donde podemos entender las leyes naturales como la representación visual documental de la realidad de la fotografía y lo aparentemente sobrenatural como lo verbal discursivo sobre el que siempre cae la sospecha de la ficcionalización de la realidad, incluso en los géneros testimoniales o históricos, y que actúa sobre la fotografía quitándole de alguna manera esa persistente adherencia a la realidad. Esta lucha entre la ficción y la no-ficción es constatada en nuestro contexto regional por A. Torres al respecto de la obra de la mexicana Elena Poniatowska, quien “deconstruye los géneros fotográficos, borra las fronteras entre lo documental y lo ficcional” (Torres, 2010; p.14) al articular sus textos, de origen periodístico, con imágenes fotográficas que, generalmente, releva de diferentes archivos. Por lo tanto, esta relación entre la imagen fotográfica y la palabra en un permanente estado

10 Efectivamente, esta es otra perspectiva intermedial para estudiar la relación entre la imagen fotográfica y la literatura.

de inestabilidad que nos impide determinar y fijar los límites que antes los ubicaban en el orden de una clara subordinación –explicativa o ilustrativa–, especialmente de la fotografía en relación con la palabra, se nos propone como una *barrera de resistencia* (Mitchell, 1994) al consumo veloz e irreflexivo de las imágenes. La idea de una barrera de resistencia se puede asociar, por otro lado, a los conceptos de ostranien o extrañamiento (Sklovski), distanciamiento (B. Brecht), Umheimlich (S. Freud) o shock (W. Benjamin) que se produce gracias a la combinación de elementos o lenguajes que no se conciben comúnmente relacionados entre sí. Resulta relevante para nuestro análisis, en este sentido, la idea de *montaje* desarrollado por G. Didi-Huberman, particularmente en su obra sobre los libros fotográficos de Bertolt Brecht *Cuando las imágenes toman posición* (2008/2013). Justamente, en lo que se refiere a la imagen y la palabra, Didi-Huberman observa en los libros de Brecht una combinación de imágenes y textos que subvierten y desordenan cierto orden aceptado para, después del desmembramiento, montar una nueva disposición de secuencias que construyen más que un simple cuadro o un catálogo de imágenes.

Es la nueva disposición recíproca de los elementos del montaje la que transforma las cosas, y es la transformación misma la que trae un pensamiento nuevo. Este movimiento zanja, disloca, sorprende, pero no toma ningún partido definitivo, en la medida misma de su naturaleza experimental y provisoria, en la medida que, nacido de una pura transformación tópica, se sabe recombinable, él mismo modificable, siempre en movimiento y en camino, “siempre en la encrucijada de los caminos” (Didi-Huberman, 2013; 112)

El montaje es, por lo tanto, esa deconstrucción y redistribución de un orden (un lenguaje) preestablecido que devela los huecos en el tejido de una red de relaciones (intermediales) que tiene por efecto hacer ver las cosas como por primera vez o volverlas insólitas para nosotros. Entonces se produce el extrañamiento, el shock, el sentimiento de que se ha roto lo que nos era familiar (lo socialmente aceptado) y que nos deja suspendidos, idealmente, en la reflexión. El montaje produce, en definitiva, esa vacilación que no nos permite decidir si lo presentado en los libros fotográficos (tanto los de Brecht analizados por Didi-Huberman, como los libros de nuestro corpus) pertenecen al género de lo documental o de lo ficcional, pero cuya primera función política sería la “exponer la verdad desorganizando y no explicando las cosas” (Didi-Huberman, 2013; 85) según el orden de la razón.

El libro fotográfico: artefacto y dispositivo

El libro fotográfico, entonces, lo entendemos como un artefacto en la medida que responde a una materialidad manipulable y como una práctica cultural que se propone intervenir dentro las redes de poder en que se genera. J.W.T. Mitchell, en su obra *Picture Theory* (1994), insiste, en varias zonas de sus artículos dedicados al análisis de la relación entre la imagen fotográfica y la palabra, en las ideas de barricada y resistencia¹¹. En primer lugar, señala que en vez de entender que la fotografía está invadida por el lenguaje (en referencia a las afirmaciones de Victor Burgin desde la crítica literaria), quizás deberíamos considerar que lo que se produce es una resistencia para defender el carácter no lingüístico de la fotografía, pero que además tensiona “las reivindicaciones de lo ético y de lo político, de lo estético y de lo retórico” (Mitchell, 2009; p.250) y que hace de los ensayos fotográficos, en gran medida, un “producto de conciencias liberales y progresistas, asociadas con la reforma política” (p.250) cuyo propósito sería el de intervenir políticamente al mismo tiempo que reflexionan sobre su propia instrumentalidad, es decir la de la escritura y la fotografía. Esta autorreflexividad del libro fotográfico como un artefacto visual inestable con voluntad de intervención del espacio político nos conduce a su concepción como dispositivo contracultural o barricada de resistencia. La materialidad irrenunciable del artefacto y las vacilaciones que operan en la articulación fotografía/literatura no sólo se pueden entender, entonces, como una resistencia al interior del montaje visual del libro fotográfico que se niega a la colaboración simple y unívoca entre los medios, *inquietando*¹²

11 Algunos ejemplos de esta preocupación las podemos encontrar cuando hace notar la resistencia en la relación entre el trabajo del escritor y el fotógrafo, o de la “barricada” entre la foto y el texto (p.255; p. 260), de que “la colaboración (entre escritor y fotógrafo) está gobernada por una retórica de resistencia en lugar de una de intercambio y cooperación” (p.260), “la resistencia de la fotografía al lenguaje” (p.266), “la colaboración del texto y la imagen como una confrontación violenta y forzada” (p.271), “la relación dialéctica y entremezclada de fotos y ensayo [...] un complejo de intercambio y resistencia. Tanto el escritor como el fotógrafo se niegan a entrar en esa división del trabajo estereotipada” (p.271), “de entenderlo (al fotoensayo) como una forma en la que la resistencia al intercambio de la imagen-texto sea más crucial” (p.279).

12 Citamos a N. Richard: “es cierto que los estudios de la cultura visual nos ayudan –saludablemente– a rebajar la transcendencia universal del juicio estético, sugiriéndonos que el arte es sólo una forma entre otras de producción visual, por mucho que esta forma haya sido culturalmente distinguida por una determinada ideología del valor “arte”. Pero esta constatación relativizadora – que desjerarquiza la superioridad de lo estético– no debe impedir el reconocimiento de que ciertas formas de trabajar con los

la mirada del receptor, sino que la podemos entender como un elemento constitutivamente ideológico que en su calidad de dispositivo visual¹³ se introduce en una red de relaciones de poder institucionales, legitimadoras, económicas, sociales y políticas. Este concepto de dispositivo se deriva de las teorizaciones de Michel Foucault sobre el poder y que Giorgio Agamben analiza, profundiza y resume como “cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben, 2014; p.18)¹⁴, además de las instituciones evidentemente conectadas con el poder, como prisiones, manicomios, escuelas, etcétera. De la interacción entre los seres vivientes y los diferentes dispositivos que los dirigen o controlan resulta la construcción de un sujeto, donde para mismo individuo se pueden conformar diferentes sujetos, lo que Agamben define como el proceso de subjetivación. Este proceso, por su parte, aquí lo vinculamos a la construcción de la(s) identidad(es) de los individuos en un contexto político altamente represivo que no sólo disciplina los cuerpos a través de los dispositivos de la tortura y la desaparición, sino que también a través de la fotografía y los medios de comunicación masiva puesto que “la foto de un desaparecido inspira el temor, la incertidumbre, la melancolía y finalmente el hundimiento psíquico” (Déotte, 2013; p.358) que, de acuerdo a Oyarzún y Thayer (2000) deja a la sociedad –chilena– sin la capacidad de nombrar. Los dispositivos de control anteriores al capitalismo tardío producían la restitución de la identidad del sujeto a través de la maquinaria de la confesión, la cárcel y el asilo, por ejemplo; por el contrario, “lo que define a los dispositivos que empleamos en la fase actual del capitalismo es que no efectúan la producción de un sujeto” (Agamben, 2011; p. 262) nuevo, sino que producen

signos (las del arte) saben producir vibraciones intensivas en contra de los lenguajes uniformes del diseño, de la publicidad y de los medios, haciendo que sus formas introduzcan la ambivalencia de los juegos seriados de la equivalencia homogénea, para *inquietar* –en lugar de *aquietar*– la mirada” (subrayados de la autora)(Richard, 2003; p.106)

13 Recordemos el análisis de A. Torres al respecto de los almanaques de Julio Cortázar y Julio Silva donde los define como dispositivos visuales.

14 Agamben toma literalmente esta cita de Foucault para tratar de definir el concepto de dispositivo: "un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos [...] por dispositivo, entiendo una especie -digamos- de formación que tuvo por función mayor responder a una emergencia en un determinado momento. El dispositivo tiene pues una función estratégica dominante.... El dispositivo está siempre inscripto en un juego de poder". (Foucault citado por Agamben, 2014; 7-8)

un simulacro de identidad en el sujeto que lo deja pasivo y dócil con la sensación de moverse, actuar, pensar y opinar libremente mientras es controlado. Ante la pérdida de la identidad, y de la palabra que la nombra, los movimientos de la neovanguardia artística chilena busca modos intersticiales y oblicuos de restitución de la identidad a través de dispositivos contraculturales que integran los mismos medios que el poder utiliza en su control: los medios de comunicación masiva, la fotografía y la palabra.

En mi caso particular, fue recién un día después de la catástrofe chilena que me asomé a sus secuelas más duraderas, comenzando a darme cuenta de que las víctimas de esa sistemática violencia no iban a ser únicamente los frágiles cuerpos de nuestros ciudadanos indefensos, sino que también nuestra alma e identidad, entendí que el lenguaje mismo con que nos comunicábamos iba a ser corroído en forma irremisible y perversa. [...] Fue una primera lección que el país entero tendría que aprender durante los próximos diecisiete años de dictadura. Una lección en perífrasis y oblicuidad, tan prevaleciente en los intercambios cotidianos que la gente terminó internalizando al censor, entrenando su mente para no pensar lo que no se atrevían a declarar públicamente”. (Dorfman, 2015)¹⁵

Siguiendo el análisis de G. Agamben, consideramos al libro fotográfico en el contexto que nos concierne una suerte de contra-dispositivo que se propone restituir la fotografía y la palabra (dispositivos exclusivos de la maquinaria institucional) al uso común de las personas: la profanación del dispositivo: es a través de la restitución de los dispositivos de la imagen fotográfica y la palabra –su capacidad de nombrar– que se pueden recuperar los cuerpos y las identidades que le pertenecían a las personas antes de la desobjetivación a la que las masas han sido sometidas. De esta manera, el desplazamiento y cuestionamiento de las fronteras entre los medios, lenguajes y géneros que observamos en los libros fotográficos de nuestro corpus durante las décadas de 1970 y 1980 apuntan justamente a esta restitución de la identidad a través una articulación entre imagen y texto que se resiste a sí misma para generar un estado de shock, es decir un estado de suspensión, que le permita al receptor de la obra reflexionar sobre los dispositivos del poder en el contexto de la dictadura, lo que desembocaría, aunque veladamente por las circunstancias, en la denuncia de un sistema represivo que controla los cuerpos, acciones, gestos, valores e

15 Ariel Dorfman en Lecciones del 12 de septiembre, Contratapa Página 12, 12 de septiembre de 2015, Buenos Aires.

identidades de toda una sociedad. Los libros en cuestión ponen en duda las definiciones estancas y dicotómicas, marcadas por la diferencia y no por la inclusión, de las identidades de género, etnia, clase, nacionalidad y sus formas de representación aceptadas que permiten perpetuar un modelo patriarcal capitalista. Así podremos comprobar en nuestra interpretación de las obras que *Cuerpo Correccional* trabaja sobre la teatralización de las poses que definen la identidad del género de las personas; *Amalia* cuestiona las conductas, espacios, imaginarios a los que ha sido relegada la mujer como sujeto femenino; *La manzana de Adán* descubre cómo toda una tradición sobre la representación y funciones de la mujer en Occidente determinan la forma en que los travestis buscan representarse a sí mismo/as como mujeres poniendo, sin embargo, en duda la existencia tan clara entre los límites de lo masculino y lo femenino, y remarcando, eso sí, que estos sujetos son percibidos –deben serlo– como propios de una clase social; *Autocríticas* hace evidente la progresiva invisibilización de lo femenino a través de la borradura de las marcas sexualizadoras del desnudo sobre un fondo blanco –lo único que en el ámbito del arte reconoce a la mujer en la institucionalidad: el uso de su desnudo como material observable y manipulable–; y las obras de Eugenio Dittborn, *Final de Pista* y *e.dittborn*, intentan recuperar las particularidades individuales de los sujetos en retratos fotográficos residuales que alguna vez circularon en diarios y revistas, poniendo en relieve justamente la pérdida de la identidad a través del dispositivo fotográfico.

CAPÍTULO 2

EL LIBRO FOTOGRÁFICO DURANTE LA DICTADURA CHILENA

Los estudios sobre el recorrido de las artes plásticas en Chile señalan que a partir de la década de los años cincuenta se comienzan a manifestar germinalmente los primeros cambios en la escena con respecto a las artes tradicionales y sus instituciones (Ivélíc y Galaz, 1988); sin embargo, es a partir del gobierno popular de Salvador Allende donde se hacen evidentes los cambios más radicales en las prácticas artísticas como formas de emancipación del pueblo de los poderes hegemónicos dominantes a nivel mundial. Esta posición, sostenida por el Estado, abogaba por un arte democratizador y masivo, que llegara a cada rincón del país, que tocara a cada trabajador, y les entregara las herramientas para su autonomía local y regional. Además, suponía la integración de los países latinoamericanos como un bloque que se resistía a la invasión imperialista de Estados Unidos. Santiago de Chile y Cuba se constituyen como un eje político, cultural y artístico que luchaba en contra la penetración capitalista de Occidente. Esta postura anulaba la dicotomía entre alta y baja cultura e integraba tecnologías, medios y canales de difusión de la cultura popular —en sintonía, por otro lado, con el desarrollo de los estudios culturales a nivel mundial que desde 1964 intentaban romper los límites disciplinarios tradicionales que privilegiaban algunas manifestaciones de la cultura como “altas” en desmedro de otras como “bajas”, populares o masivas. El Golpe de Estado de 1973, aunque no eliminó del todo estos ideales y sus manifestaciones más concretas, reconfiguró la escena artística y relegó a los grupos que adherían a esta política a zonas marginales, margen en el cual la neovanguardia encontró su espacio de experimentación más aguda, muchas veces constituyéndose como barricadas de resistencia. Las teorizaciones y procedimientos de los grupos de la neovanguardia, también conocidos como “avanzada”, no estaban ajenos a los cambios que el arte estaba experimentando a nivel mundial en Occidente. Particularmente relevante fue la irrupción de la fotografía en las prácticas artísticas en medio de una crisis de la representación que la apartaba de una función mimética de la realidad para concentrarse en sí misma, no tanto como portadora de un significado intrínseco, sino como una representación que es susceptible de ser interpretada por las diferentes prácticas visuales de

cada contexto social y cultural. Esta tendencia hacia lo conceptual, sin embargo, en la escena chilena no perdió su vínculo con la vida y la política, aunque volvió los lenguajes, incluso los narrativos, opacos y en muchos casos ininteligibles para el público en general, pero especialmente para los censores de la dictadura militar. En medio de este escenario, el año de 1977 marca una bisagra para la fotografía en la escena nacional cuando se publican una serie de catálogos y libros donde se ponen en tensión la imagen fotográfica y la literatura a través de puestas en página que otorgan el mismo peso visual a cada medio en el diseño, así como de una compleja articulación entre imagen y palabra a nivel estructural y semántico. Esta configuración intermedial, manifestada en lo que aquí hemos denominado el libro fotográfico, la entendemos como un dispositivo visual de resistencia en las zonas intersticiales de un Estado que sustrae las identidades de sus ciudadanos a través de la desaparición, la tortura, la muerte y la difusión de sus ideales fascistas a través de los medios de comunicación masiva.

La neovanguardia chilena: la reconfiguración de la escena artística tras del Golpe de Estado de 1973

El problema del arte en América Latina es el problema de su vida política, social y económica. Se trata de la misma alternancia amarga entre luz y sombra, la misma reversión de los que nos parece real y firme y nos infunde placer, por el sentimiento de lo tenebroso y una realidad amorfa y sombría.
Rodolfo Kusch, 1959.

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 en Chile reconfiguró el proceso en el campo de las artes visuales que venía desarrollándose a partir de la década de los años sesenta en los llamados movimientos de vanguardia a nivel local y mundial. Esta década, pero particularmente durante los años del gobierno popular de Salvador Allende, marca una bisagra en el campo artístico nacional cuando aparecen una serie de cuestionamientos sobre el lenguaje de las artes visuales tradicionales (pintura, escultura y grabado) como de la función del artista y el arte en la sociedad. Esta problematización no es solo resultado del proceso natural de desgaste de un lenguaje que se había quedado anquilosado en las ideas románticas de fines del siglo XIX, si no también de la contingencia política y social que se vive en el país desde la década de los años cincuenta, así como al impacto que generaron diversos acontecimientos internacionales, particularmente la ocupación de la isla de Santo Domingo, la guerra de Vietnam, la Revolución cubana y la reacción de los Estados Unidos que, entre otras muchas consecuencias, desembocaría en la dictadura militar que se instaura desde 1973 en Chile. Los primeros antecedentes de un cambio en la escena plástica se habría producido en la década de los años 50 debido a una rápida y progresiva asimilación de la modernidad occidental que imponía nuevos desafíos en el ámbito industrial, comunicacional y político del país (Ivélíc y Galaz, 1988; p.11). A partir de la década de los años sesenta, entonces, la crítica sobre el carácter subjetivo, intimista, ilusorio, burgués y elitista de la pintura se acentúa en ciertos grupos de artistas y el interés, según la lectura de Galaz e Ivélíc, se traslada hacia el objeto que más que representar la realidad de forma mimética es parte de ella –esto es, dando cuenta de una “crisis de la representación” que se está percibiendo en el mundo occidental¹⁶– y que en nuestro contexto de traduce en un vínculo que une arte y vida:

¹⁶ Al respecto, como ejemplo, consideramos el artículo *Pictures* (1977) de Douglas Crimp citado más adelante.

“para lograr este objetivo se utilizó como matriz el concepto de collage, que también era aplicado en la práctica del informalismo y también lo que he llamado el postinformalismo. Este abrió la puerta a la movilidad de los medios y a la ampliación del imaginario visual, gracias a la diversidad que está en la base de aquel: la simultaneidad de técnicas, desde lo hecho a mano hasta la imagen reproducida mecánicamente, la inclusión de materiales y la incorporación de textos permitieron que los límites del arte rigurosamente establecidos fueran borrados desde la teoría y la praxis” (Ivélíc y Galaz, 1988; 24).

La pintura y la escultura, expresiones de la alta cultura relegadas hasta el momento a los espacios elitistas del museo y la galería, son reemplazadas por manifestaciones capaces de llegar a un público masivo a través de su difusión en espacios públicos que consideran al país como una suerte de museo abierto y popular. De esta manera, la instalación, entendida ampliamente como la utilización del espacio público o corporal desplaza la idea de lo permanente por lo transitorio, frágil y efímero. Este vínculo entre arte, vida y sociedad ligado fuertemente a una vanguardia política se acentúa y promueve durante el gobierno de Salvador Allende a través de una labor de extensión cultural en diferentes instituciones estatales y la difusión de ideales emancipadores del pueblo y revolucionarios a partir de la relación entre Chile y Cuba durante el gobierno de la Unidad Popular. Así, desde las esferas institucionales, como el entonces recién creado Instituto de Arte Latinoamericano (1971), dependiente de la Universidad de Chile, donde también participaron varios artistas de la región (en el caso argentino podemos citar a Luis Felipe Noé y Jorge Romero Brest entre otros) se difunde la declaración de La Habana que declara que

“[...] nos enfrentamos a los mecanismos que maneja el imperialismo para defender su política colonial. No creemos que exista –como lo plantea la sociedad capitalista- un arte desprovisto de contenido político. Todo arte es político aunque ello no se exprese de forma evidente. El arte que es un puro juego formal, así como el que plantea problemas que no son nuestros, está en el fondo dependiendo y afirmando los valores de la cultura dominante y sirviendo a la penetración cultural, en la medida que colonizan su forma con su ambigüedad estética en los países dependientes. Así mismo crea una dicotomía cultural separando al artista de las masas y creando un arte de elite que afirma valores foráneos. Por otra parte, en la medida en que el artista, aún cuando se plantee en sus obras como revolucionario, está adscrito a la sociedad de consumo, su obra por ser un valor de cambio afirma el status capitalista de su poseedor. Es necesario que el artista asuma su responsabilidad y vuelva a

ocupar su posición en el pueblo. Toda creación emana de una investigación, pero de una investigación en la propia realidad.”
(En Revista de Crítica Cultural, 2004; 7)

Esta experimentación teórica y material de las artes visuales, con el predominio de la idea que vincula arte, vida, sociedad y política, se ve alterada con el golpe militar de 1973, momento desde el cual, desde las instituciones oficiales, como la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que desde la década de los sesenta con sus museos, galerías y departamentos asociados en conjunto con el Estado había sido la principal promotora de la práctica y la reflexión crítica y de la integración latinoamericana, se retoma una enseñanza del arte desvinculada con los problemas del pueblo y clase trabajadora y tendiente a la reconfiguración de un espacio nacional que acentuará la insularidad del país con respecto de sus vecinos y el mundo en general. Sin embargo, los artistas vinculados a las vanguardias artísticas y políticas continuaron, bajo nuevas modalidades, generalmente metafóricas y oblicuas, con el ideal social que unía arte y vida, promovido durante el gobierno de Salvador Allende. Dentro de este contexto, Nelly Richard ha marcado el momento como la “escena de avanzada”¹⁷, entendida como ciertos grupos de la vanguardia que, desde diferentes zonas de la marginalidad, se propone romper con las tradiciones académicas e institucionalizadas del arte y la literatura dentro del ámbito artístico y político del país. Desde la perspectiva de estos grupos –donde el CADA (Colectivo de Acciones de Arte) ha tenido particular relevancia para el estudio de los procesos desatados a partir de este momento– y siguiendo las consignas que ya desde la Unidad Popular se difundían como hemos visto más arriba– no debiera existir una frontera entre arte, vida, política y sociedad, esto quiere decir, entre otras cosas que la producción artística no podía estar desvinculada de su contexto y que la denominación de un objeto

17 Durante estas últimas décadas, en la revisión del período de la dictadura, esta definición de la “escena de avanzada” por parte de la crítica cultural Nelly Richard ha sido problematizada por diversos investigadores e intelectuales, criticando su real intervención en la escena: “*Escena de avanzada* nombra, antes que nada, la producción textual de Nelly Richard sobre artes visuales en Chile desde finales de los setenta hasta 1983, aproximadamente. Sus textos, en esos años, constituyeron la acumulación originaria y la posterior acuñación de tal nombre; citarlo es citar la signatura de una serie de ensayos que, en su conjunto, constituyen el proceso de elaboración fluctuante de tal concepto, el cual circula hoy en día como moneda corriente, bajo la comprensión modernizadora y canonizante que operó *Márgenes e Instituciones*” (Willy Thayer, 2006). Al respecto, Carla Macchiavello (2010) continúa esta idea al sugerir que la “escena de avanzada” constituye la construcción teóricamente coherente de un mito que Nelly Richard se ha encargado de moldear alrededor de determinados artistas –la operación canonizante según Thayer–.

como arte no dependía de las decisiones del sistema internacional/occidental del arte y sus instituciones legitimadoras (museos, galerías, becas, premios o financiamiento de la empresa privada):

“Y es en los términos concretos de desarrollos, opciones y desenvolvimientos de nuestra historia, donde el arte –definido en un contexto sudamericano– adquiere su particular dimensión. Allí, ineluctablemente lo que hagamos como tal se refiere a su propia autoimpugnación, negándose como el hecho de arte para ser acto político y refiriendo el acto político a su estructuración como arte, y donde el productor opera como resumen y sublimación, como blanco y negro de circuitos colectivos. El productor artístico es tanto escenario como escena, el hambre de producir realidad es idéntica al hambre de alimentos, o al menos, es de la misma naturaleza [...] Así, política y arte, conllevan un grado de intercambiabilidad que de ser asumida bajo la noción idealista de “obra de arte”, redibuja los marcos con que se ha referido el hecho artístico”. (CADA, 1982)

La obra de arte debía ser un hecho político que se construía tanto con el cuerpo del artista como con el cuerpo colectivo –o en representación de– cuyo objetivo era intervenir en el terreno social para actuar sobre una realidad específica, ya sea porque esta realidad estaba afectada por alguna forma de marginación o invisibilización. La obra de arte era, en definitiva, una acción en la que intervenían muchos modos de producción en la persecución de ese objetivo de cambio en el terreno social y político. Y puesto que la obra de arte era acción y, además, estaba en lucha con los sistemas tradicionales e internacionales del sistema-arte, lo que se pretendía era utilizar modos desechados por ese sistema: los medios de comunicación masiva y las tecnologías de reproducción, la fotografía, el video, las grabaciones que, tal como indica Philippe Dubois, intervinieron en un primer momento “como un simple modo de archivamiento, de soporte documental del trabajo del artista” (Dubois, 1990/2008;p.255)¹⁸ que de otra manera hubiera permanecido desconocido para un vasto público. Sin embargo, pronto estas tecnologías comenzaron a concebirse como parte integral de la obra.

En efecto, rápidamente resultó que la fotografía, lejos de limitarse a no ser más que instrumento de una producción documental del trabajo, que intervenía con posterioridad, era de entrada *pensada*, integrada a la *concepción misma* del

¹⁸ Dubois se refiere específicamente al papel de la fotografía en el arte conceptual de las décadas del 60 y 70 en Estados Unidos y Europa.

proyecto, a punto de que más que de una realización ambiental finalmente fue elaborada *en función de determinadas* características del procedimiento fotográfico, como por ejemplo, todo cuanto se refiere al trabajo del *punto de vista*". (Dubois,1990/2008;p.256) (subrayado del autor)

Así, en el programa de fusión entre arte y vida (social, política, popular), alta y baja cultura, élites y masas, también se desea borrar los límites de las especificidades disciplinarias de las artes: la palabra, la imagen, el sonido, la acción se traslapan constituyendo capas significativas, que se montan en unidades espaciales y temporales cuya base se encuentra precisamente en la de una experiencia efímera e irrepetible que, finalmente, encuentra su único soporte estable en el libro, entendido como una *performance* más que como un libro *tradicional*.

“Basta mencionar los textos *Purgatorio* (1979) de Zurita y *Lumpérica* (1983) de Eltit, dos de los libros más influyentes en la literatura chilena contemporánea [...]. Tanto *Purgatorio* como *Lumpérica* son libros que conjugan el arte con la vida de los márgenes sociales, constituyendo una crítica literaria y política que llega a formarse en último momento más como *performance* que como *libro tradicional*” (Neustadt, 2001;p.17) (subrayado del autor).

El libro de la literatura neovanguardista, entonces, se puede entender como un dispositivo performático en donde se articulan visualidad y crítica, fotografía y literatura, en montajes a modo de collages, o décollages, estrategias visuales y textuales *en movimiento* que desconstruyen los significados anclados en la tradición, reflexionando sobre sí mismos como medios, pero también provocando una *suspensión* en el lector/observador frente a una realidad social y política en los está alienando en el nuevo modelo de consumo. El resultado es que el lenguaje utilizado por los grupos neovanguardistas en sus prácticas de deconstrucción y montaje¹⁹ no era –ni podía ser–, por lo tanto, lineal y unívoco; y es por esta razón que la crítica más frecuente a las obras de estos movimientos fue su hermetismo e ilegibilidad, que se caracterizaban en general por utilizar “imágenes elípticas o

19 “Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que dys-poniendo primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a los demás” (Didi-Huberman, 2008; 77)

misteriosas demasiado sutiles para los censores, pero cuya clave era accesible para el público al que estaban dedicadas” (Castro, 1998; p.72), aunque ese público fuera un grupo demasiado pequeño²⁰. Así, respecto de *La nueva novela* (1977) del poeta Juan Luis Martínez, Valeria de los Ríos señala que “curiosamente, no hay referencias explícitas al contexto político y social de Chile” (de los Ríos, 2011;85) en un contexto en el que, tras el Golpe Militar de 1973, se “molió el lenguaje hasta que el sentido de las palabras se borró” (Neustadt, 2001;12) completamente. Esta pérdida de la capacidad –prohibición, miedo o autocensura– de nombrar con la palabra explicarían, según de los Ríos, el uso de la fotografía en libro de Juan Luis Martínez. También podemos agregar que frente a una crisis de la representación, tanto a nivel de la visualidad como de la textualidad, crisis acentuada y condicionada por un contexto social y político de tortura, desaparición y muerte, frente al horror en otras palabras, estas obras encuentran un espacio de resistencia en los intersticios, es decir en los márgenes no definidos y ahuecados, constituyéndose como una forma de dispositivo, no solo del refugio y la memoria –para el futuro–, sino también de subversión frente a los poderes dominantes en el ámbito social, político y económico. En este momento, la fotografía se vuelve central para los debates y las prácticas artísticas que ocupan estas zonas de crisis y resistencia.

20 Pablo Oyarzún cita la respuesta de los alemanes para justificar el hecho de no haber incluido todos los textos enviados para la exposición de la Bienal de Berlín de 1989 y que quizás de cuenta del problema de la ilegibilidad de las prácticas críticas “descentradas”: “Algunas contribuciones permanecieron inaccesibles a la redacción a pesar de un estudio repetido, benevolente y esmerado. Estaban escritas en un lenguaje a tal punto incomprensible que, según toda apariencia, le fue imposible al traductor bien acreditado trasladarlos en forma inteligible al alemán” (en Berlín, este lado del muro, o como gustéis, 1989). Por su parte, Fernando Balcells, sociólogo integrante del CADA en los años setenta, comenta en una entrevista con Roberto Neustadt (2001) que “Nelly Richard se caracterizó en esos años por una efusión conceptual que, a veces me tienta pensar, tenía más que ver con su inseguridad en el castellano que con la propuesta de distinciones productivas. Su hermetismo literario fue un refugio que puso límites a su gran aportación teórica”.

La irrupción de la fotografía en la escena artística chilena

“Ahora toma la foto, una foto que tengo por casualidad, una foto como cualquier otra. Toma la foto, mira la foto, entrégate a la foto, escribe sobre la foto. Solos en el mundo, tú y la foto”. Así hablaste. (P. Marchant, 1982)²¹

Se ha establecido el acuerdo entre algunos críticos chilenos de que la fotografía irrumpe con fuerza en el año 1977 en la escena artística chilena (Richard, 1981; Oyarzún, 1988; Pastor Mellado, 2004; Macchiavello, 2010)²², marcando un punto de quiebre en relación con las prácticas asociadas a ella en el pasado, incluso en el pasado inmediato, cuando ese año las Galería Época y Cromo²³ producen una serie de exposiciones y publicaciones de catálogos en torno a la obra de varios jóvenes artistas entre los que se encuentran Carlos Leppe (crítica de Nelly Richard) y Eugenio Dittborn (crítica de Ronald Kay), quienes de diversas formas incorporaron la imagen fotográfica en su obra. Trabajando estos catálogos como soportes de un “significado gráfico” que ofrecen un discurso reflexivo y programático, Justo Pastor Mellado se refiere a este momento como el de una *coyuntura catalogal* que da inicio a una práctica crítica en un contexto que, desde el golpe militar, carecía de la producción de un discurso crítico. El catálogo, entonces, más que responder a la definición tradicional del género, se desplaza hacia la producción del libro como “soporte editorial que debía sancionar la legitimidad de un programa de escritura” (Pastor Mellado, 2004; s/p), poniendo en tensión visualidad y escritura. Es decir que el catálogo se entiende, por otro lado, como un espacio intersticial, marginal o de resistencia donde la “nueva escena de escritura” encuentra un lugar para reflexionar(se). A grandes rasgos, esta “coyuntura catalogal”, iniciada tempranamente con el número único de *Manuscritos* a

21 “Amor de foto” en *Escritura y temblor* (Ed. Cuarto Propio, 2000) a propósito de una fotografía que Eugenio Dittborn compró en un mercado de pulgas e hizo circular entre escritores e intelectuales, entre ellos Patricio Marchant, para que escribieran sobre ella en el año 1982.

22 Ivelic y Galaz no prestan particular atención al fenómeno de la fotografía en la escena plástica chilena en su libro *Chile arte actual* (edición de 1988), exhaustivo trabajo historiográfico, pero notan al pie de página que “Al analizar la fotografía en el soporte de la pintura y, sobre todo, la preponderancia que tuvo en el período 1977-1982, es preciso considerar su carácter de credibilidad, que no comparte con ninguna de las modalidades de las artes plásticas” (p.95).

23 Parece pertinente señalar que zonas de los libros fotográficos de Eugenio Dittborn y Ronald Kay son publicadas, con variaciones en el diseño y la fotografía, por el Centro de Arte y Comunicación (Cayc) de Buenos Aires en 1979. De hecho, Roberto Nuestadt (2001) señala que la “avanzada” chilena habría utilizado las mismas estrategias técnicas y políticas que del “itinerario del 68” en Argentina (Longoni y Mestman) en condiciones similares de represión, por lo que se pueden establecer relaciones entre las vanguardias de ambos países.

cargo de Ronald Kay en 1975 y consolidada en 1977 con *Final de Pista* de Eugenio Dittborn, subvierte el género, tradicionalmente informativo *sobre* la obra de un artista, para transformarse en una obra autónoma donde se articulan materialidad, forma, imagen y distintas operaciones de escritura, que como ya hemos indicado anteriormente, transitan entre las fronteras de los géneros propiamente académicos y la literatura. En el caso de la obra de Eugenio Dittborn, Pastor Mellado afirma que

“Eugenio Dittborn es un artista que escribe. En el curso de su escritura se establecen relaciones entre una función de escritor con la de un diagramador de un programa plástico, dando origen a lo que podríamos llamar “una práctica descentrada”, en cuya ejecución es posible la revelación de una “teoría implícita” que sostiene la discursividad de la obra”. (Pastor Mellado, 2004; s/p)

Así como Eugenio Dittborn yuxtapone en su práctica diferentes disciplinas del arte, en este caso su “función de escritor” con la de “diagramador de un programa plástico”, podemos relevar durante este periodo una serie de escritores y artistas que, marginalizados de las instituciones legitimadas, como la Universidad de Chile, buscan transitar por diferentes medios. Así por ejemplo, Diamela Eltit, integrante del CADA, al mismo tiempo realiza diversas acciones de arte donde expone su cuerpo, utiliza fotografías o procedimientos del video en la elaboración de su programa literario, tales como *Lumpérica* que ocurre *como si* fuera la grabación de un video (un caso de transferencia intermedial); o Nelly Richard, crítica, participa activamente—*corporalmente*— de performances de otros artistas, además de ir construyendo un aparato crítico-práctico coherente desde su bagaje teórico; o Marcela Serrano quien, por su parte, integra en su práctica performance, video y escritura. La mayoría de estos trabajos son el resultado de un proceso colaborativo entre los artistas provenientes de diferentes disciplinas que, hacia fines de los años setenta, se consolidará con las publicaciones, a manera de manifiestos o programas, arriba mencionadas. En estas publicaciones convergen la importancia que se le asigna a la materialidad y a la gráfica como elementos que articulan fotografía, textos y una escritura que se remite insistentemente a la “cuestión fotográfica” directamente o través de metáforas donde se puede rastrear la influencia de Walter Benjamin, Roland Barthes, Foucault, Freud o Kristeva, que pasan por la crítica marxista, el estructuralismo, el psicoanálisis y el feminismo en la comprensión y concepción de la imagen fotográfica en el contexto de una sociedad *vigilada y castigada* donde se impone el modelo capitalista neoliberal. Respecto

de las influencias teóricas, rara vez explicitadas por los autores, podemos citar el siguiente texto de Ronald Kay en *Manuscritos* a propósito de la obra el *Quebrantahuesos* de Nicanor Parra (fig. 11), donde se impone la presencia de W. Benjamin a través de los conceptos de “shock” y del “flâneur”, así como la idea de la indicialidad de la fotografía, desplazada hacia la inscripción de la escritura/letra como huella:

“La estrategia textual del Quebrantahuesos esta armada para marcar de un golpe la multitud: su mera presencia en el rincón del Naturista produce muchedumbre, obliga al transeúnte ciudadano a detenerse, le impone su publicidad: el gentío se aglomera en torno a la vitrina, se arremolina y es succionado por su vórtice. La multitud pasa por su textualidad como el sonido que se determina por la extraterritorialidad de la caja de resonancia.

El paso de la multitud por la letra, la huella que aquella deja es ésta: es la impresión que efectivamente hay que leer”. (Kay, 1975) (subrayados del autor)

La idea de la legibilidad en la superposición de la letra con la imagen fotográfica como huella que ha quedado impresa remite a las tesis de W. Benjamin sobre la historia donde suele compararla con ese “instante fugaz” que solo puede ser entendido tras revelación en el *tiempo-ahora* de su aparición.

“Si se quiere considerar la historia como un texto, vale a su propósito lo que un autor reciente dice acerca de los textos literarios: el pasado ha depositado en ellas imágenes que se podría comparar a las que son fijadas por una plancha fotosensible. Solo el futuro tiene reveladores a su disposición, que son lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a la luz con todos los detalles”.²⁴

A esta aparición inicial de la cuestión fotográfica en *Manuscritos*, le sigue un momento clave de consolidación en el año de 1977 con la publicación de los catálogos y libros arriba mencionados. Así, pocos años después, Nelly Richard, desde una perspectiva estructuralista fuertemente anclada, por otro lado, en el concepto foucaultiano de dispositivo como práctica de control y disciplinamiento social afirma que:

²⁴ Corresponde a la traducción anotada de Pablo Oyarzún de Sobre el concepto de la historia que incluye los manuscritos y notas de Walter Benjamin que no fueron publicados en la versión definitiva. Este fragmento corresponde al manuscrito N° 470.

“A partir de 1977, la discusión en torno a la intervención del código fotográfico en el arte atraviesa toda la escena de “avanzada”. Esta discusión asume la fotografía no sólo como una técnica de readecuación de la imagen a las pautas de mayor contemporaneidad visual que definen las sociedades de masas, sino como una clave referencial que busca contrarrestar los efectos de manipulación visual que controlan los aparatos de comunicación dominante” (Richard, 1986;p.41)

Por su parte, Pablo Oyarzún coincide al señalar el año 1977 como el hito que marca la irrupción de la fotografía en el arte:

“Un indicio: hacia 1977, cuando las primeras entre las manifestaciones a que aludo habían alcanzado una conciencia incipiente de sus tendencias, se instaló en el centro de los debates que se desarrollaban sobre y desde las actividades de vanguardia la cuestión de la fotografía. De hecho, la fotografía se había convertido en una suerte de denominador común de casi todas las producciones que recurrían a ella sistemáticamente” (Oyarzún, 1988;p.5)

En efecto, para fines de la década de los años setenta, la cuestión fotográfica no sólo fue un debate central para el arte en la escena local. Cabe notar, con el objetivo de hacer evidente en nuestro análisis que una “sensibilidad de época” general estaba influyendo en la manera en que la fotografía entra a formar parte de la plástica en la escena chilena, que Diarmuid Costello (2005) cita el año 1977 a propósito de la discusión sobre las diversas prácticas artísticas fotográficas surgidas a principios de esta década en Estados Unidos y los debates en torno a la crítica del *valor cultural* de la pintura. Costello utiliza el ejemplo de la curatoría de Douglas Crimp para el *Artists Space* en Nueva York en 1977 para dar cuenta de las interpretaciones que por entonces estaban haciendo los intelectuales de los textos fundacionales²⁵ de Walter Benjamin donde se definen los conceptos claves para las nuevas formas de entender la fotografía –aura, shock, inconsciente óptico, experiencia y memoria, principalmente– y que cambiarían el estatus epistemológico de la fotografía a partir de ese momento²⁶. Esta discusión sobre el medio fotográfico desde el punto de vista de los

25 Nos referimos a *Pequeña historia de la fotografía* (1931), *Sobre algunos temas en Baudelaire* y *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* (1936) particularmente.

26 Ver Rosalind Krauss, *Reinventing the medium* (1999). En este texto, Krauss sostiene, utilizando como base conceptos de W. Benjamin, que en el momento de su obsolescencia, la fotografía como medio se tiene que reinventar (su momento de redención); de esta manera, hacia la década de los años '60, la fotografía pasa de ser un objeto histórico y estético a convertirse en un objeto

conceptos benjaminianos también es retomada por Susan Sontag en una serie de artículos que recopila en su libro *Sobre la fotografía* en el año 1977 donde interpreta, amplía y teoriza los textos de Walter Benjamin a partir de una serie de ejemplos del repertorio occidental y donde, siguiendo el método dialéctico de Benjamin, transita desde el rechazo a la utilización capitalista de las imágenes fotográficas que simulan la verdadera experiencia (*erfahrung*) hasta el entusiasmo por la capacidad de la fotografía de recuperar el aura que, según Benjamin, habrían tenido las primeras fotografías.

“La verdadera diferencia entre el aura que pueden tener una fotografía y una pintura reside en la relación diferente con el tiempo. Las depredaciones del tiempo suelen desfavorecer las pinturas. Pero parte del interés intrínseco de las fotografías, y fuente importante de su valor estético, proviene precisamente de las transformaciones que les impone el tiempo, el modo en que escapan a las intenciones de sus creadores. Con el tiempo suficiente, muchas fotografías sí adquieren un aura”. (Sontag, 2012; p.139)

Al igual que Benjamin, Susan Sontag confía en que el paso del tiempo, es decir superada la decadencia –pero no desaparición– del aura en el presente, será capaz de devolver esa condición aurática inicial de la imagen fotográfica de “devolver la mirada”. La capacidad de sentir la mirada de la imagen sobre nosotros, como si nos tocara, está relacionada con el aura de ella. Por esta razón, el rostro en el retrato fotográfico se vuelve uno de los dispositivos centrales en las reflexiones sobre las prácticas crítico-artísticas de la vanguardia chilena de los años setenta y ochenta. El arte, en su función de resistencia política y social, lo que pretende es devolver el aura a los retratos fotográficos –la foto carnet, el registro policial, la fotografía en los medios de comunicación masiva– que a fuerza de la repetición, multiplicación y homogeneización en los sistemas disciplinarios del Estado han sustraído la identidad particular de los sujetos. De esta manera, en su análisis de 1986 en *Márgenes e Instituciones*, Nelly Richard piensa el trabajo de Eugenio Dittborn –inscrito en las influencias teóricas de Ronald Kay– donde utiliza fotografías de carné “adscritas a un molde rígido de identificación– como la más precisa metáfora de la sociedad de represión” que está viviendo el país. En efecto, en el análisis de la fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX, Paola Cortés-Rocca entiende que

teórico que dará cabida a la fotografía conceptual que, además, conllevará un desplazamiento hacia la textualidad ya “profetizada” (utilizo el término de Crimp) por Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía*.

“La fotografía se instala en el centro de un dispositivo general de disciplinamiento y centralización de la información sobre los sujetos, pero constituye también una máquina de escribir sobre los cuerpos, de producir subjetividades, de preservar los cuerpos para el recuerdo, de identificar otros para diseccionarlos del cuerpo social como elementos anómalos y enfermos. [...] La máquina tritura el resto aurático que posee el cuerpo del bandido para dejar ver a alguien confundible en la multitud, alguien cuyo cuerpo es igual a todos los demás, un cuerpo gris, anodino, casi invisible y, por eso, sumamente peligroso”. (Cortés-Rocca, 2011;p.70)

Esta es una línea teórica muy similar a la que Ronald Kay desarrolla a fines de los años setenta alrededor de la obra de Eugenio Dittborn en su trabajo con la fotografía en la serie de *Cuadros de honor*²⁷, donde el artista utiliza los retratos de delincuentes que aparecen en un revista especializada en criminología (fig. 7).

En la foto carnet el rostro humano es encuadrado, encasillado, encerrado y tipificado por el orden, escenificando todo simulacro de identidad, puesto que en el lapso de su toma la cara del hombre es sometida a un máxima extorsión; so pretexto de registrarla en lo que de única y distintiva tiene, la toma, de hecho, hace exactamente lo contrario: aplicándole una y la misma norma fotográfica la estandariza, cortándola a la medida del orden, y la masifica, multiplicando el orden en ella para éste reproducirse mediante ella irrestricta y definitivamente”. (Kay, 1979; s/n)

Por su parte, Nelly Richard, al discutir sobre la forma en que se leyó entre los artistas e intelectuales de los grupos de la neovanguardia *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* respecto a la cuestión del aura, el valor cultural de la pintura y la identidad *atrincherada* en el rostro humano, hace una analogía entre los procesos técnicos de la cámara fotográfica y los procedimientos coercitivos de la identidad y la libertad de sujeto durante la dictadura:

“ciertos críticos (Ronald Kay, Enrique Lihn, Adriana Valdés, entre otros) y artistas (muy en especial Eugenio Dittborn) investigaron la situación del rostro humano fotografiado por la máquina de la reproducción visual, hasta lograr extraer de ella la clave analítica y metafórica del tramaje coercitivo que señalaba los procedimientos de la *detención* y *captura* de la identidad fotográfica: la prisión del encuadre, la camisa de fuerza de la pose, la sentencia

27 El texto de Ronald Kay donde desarrolla una teoría de la fotografía a partir de la obra de Eugenio Dittborn se publica sucesivamente en *N.N. : autopsia* (1979) y *Del espacio de acá* (1980)

del montaje, la condena del pie de foto, etc. Detención y captura de la imagen cuyas retóricas aprisionadoras subrayaban, por analogía, los procedimientos, el control represivo que afectaba diariamente los cuerpos sometidos a los métodos de violencia militar” (Richard, 2000; 21). (subrayado de la autora)(fig. 8/12/13)

En el Chile de la dictadura, devolver la condición aurática al rostro humano, de la que participa tanto la imagen como el receptor, se constituye como una metáfora recurrente que alude a la extirpación de los sujetos del cuerpo social y, puesto que no se pueden recuperar los cuerpos de los detenidos y desaparecidos políticos, los artistas trabajan en las zonas de la marginación social: los delincuentes, los locos, los homosexuales, las prostitutas, rescatándolos del anonimato tanto de la visualidad como del nombre propio que los identifica como sujetos, intentando entregarles, a sus imágenes, la capacidad de encontrarse con nuestra mirada:

“La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar”. (W. Benjamin)²⁸

En medio de la crítica al arte como objeto fetichista de una burguesía conservadora y elitista, se trata en realidad de cargar a la fotografía, o al trabajo artístico con fotografías, de un valor cultural que las vanguardias están justamente poniendo en duda a propósito de la pintura tradicional.

El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana”. (W. Benjamin)²⁹

O bien, de recuperar la condición aurática de los cuerpos y rostros de aquellos que sólo permanecen en la imagen reproducida y desechada casi al instante. Entonces, según Ronald Kay, Dittborn rescata esos cuerpos y rostros de las ruinas del consumo en los medios de

28 En Sobre algunos temas en Baudelaire en la edición española de Coyoacán, 2001; p. 36

29 En La obra de arte en la época de su reproductividad técnica, edición española de Terramar, 2007; p. 159

comunicación masiva, diarios y revistas, en un acto de excavación y exhumación que los rescata del olvido de su condición humana y su identidad. El retrato fotográfico viene a suplir el cuerpo del desaparecido y, en su desplazamiento, de un medio a otro, de un soporte a otro, en sus articulaciones con la palabra escrita, nos interpela, nos hace levantar la vista recuperando la condición aurática, puesto que el aura “está referida a la estructura de la percepción propiamente dicha, es decir, a una manera particular de percibir el mundo” (Costello, 2010;p.105):

En ese sentido el rostro humano [en la fotografía] funciona como el límite de mi mundo; cuestiona la soberanía de mi propia subjetividad. El rostro es una protección contra el solipsismo. En el ensayo sobre Baudelaire esto se manifiesta cuando Benjamin remite a la experiencia más plena del aura a la experiencia del otro que devuelva nuestra mirada” (Costello, 2010; p.129)

En un movimiento inverso a la búsqueda arqueológica de Dittborn, en 1985 el grupo CADA realiza su última acción de arte incorporando el retrato fotográfico de una mujer anónima con la palabra VIUDA y un texto poético en revistas y diarios³⁰ (fig. 12/13). La imagen alude a las mujeres de la dictadura que han perdido a sus compañeros –o la madre de hijos e hijas desaparecidos, la abuela de nietas y nietos apropiados– en un gesto que pretende superar ese vacío del desaparecido, apropiado o asesinado con la imagen de una mujer viva. El término VIUDA sobre la imagen fotográfica de la mujer cita a “la muerte, pero a través de la vida” donde los artistas quisieron “invertir los parámetros funerarios que ha habido un poco en los trabajos de arte (rostros de muertos, de desaparecidos)” (Eltit, 1985). El retrato poético aquí nos interpela desde su inserción en algunos medios de comunicación masiva, aunque vigilados, clandestinos o censurados, que produce una suerte de extrañamiento, *shock* si se quiere, que nos hace detenernos en el retrato y dejar que nos toque con su mirada.

Traemos entonces a comparecer una cara
anónima, cuya fuerza de identidad es ser
portadora del drama de seguir habitando
un territorio donde sus rostros más

30 En esta última intervención participaron Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, integrantes que quedaban del grupo inicial del CADA, con la colaboración de Paz Errázuriz y Gonzalo Muñoz. La imagen se insertó en las revistas Apsi y Cauce, el periódico El Fortín Mapocho y el diario La Época.

queridos han cesado.
 Mirar su gesto extremo y popular. Prestar
 atención a su viudez y sobrevivencia.
 Entender a un pueblo.

Así como VIUDA, volvemos a destacar la compleja imbricación entre literatura y fotografía en todas las obras mencionadas hasta aquí . La relación de la palabra escrita con la imagen fotográfica es recurrente en las obras de la década de los años setenta en medio de una crisis general de la representación. Al respecto, el ya citado Douglas Crimp señala en el catálogo de *Pictures* del Artists Space de Nueva York en 1977 que

“El dictado de Walter Benjamin de que el epígrafe constituiría el elemento más importante de la toma fotográfica se puede considerar profético; puesto que esta rotulación ubicua es nada menos que el intento persistente por relacionar la imagen con un significado que no le es intrínseco, estos artistas buscan en su trabajo la posibilidad que la imagen no tiene de *responder por su propia existencia en el nombre de alguna significación*” (Douglas Crimp, 1977) (la traducción y subrayado míos)

Esta relación necesaria, que no obedece a la subordinación de un medio sobre el otro, se puede observar también, aunque con otros sentidos y funciones, en el medio artístico chileno de los años setenta y ochenta. Al igual que la definición de Crimp respecto de las obras de los jóvenes artistas en Estados Unidos que utilizaban la fotografía de un modo conceptual que se alejaba de su referente en la realidad para abogar por una representación *en sí misma*³¹, los integrantes del grupo CADA y otros artistas de la “avanzada” en Chile manifestaban su intención de alejarse de las representaciones realistas, evitando el mensaje lineal, directo y unívoco, perfectamente suturado, propio de la propaganda política o la publicidad del poder dominante y, por el contrario, yuxtaponían medios y lenguajes que, en su imbricación (con-fusión), despertaran la reflexión y la posibilidad de diálogo. Evidentemente, toda la producción artística de estos grupos estaba necesariamente anclada

31 Una suerte de *iconología* según W.J.T. Mitchell (1994) “Una manera de lidiar con este problema sería abandonar la idea de un metalenguaje o discurso que pudiera controlar nuestra forma de entender las imágenes, para explorar la forma en la que las imágenes tratan de representarse a sí mismas. una iconología en un sentido muy diferente al tradicional. [...] En mi opinión, este gesto llevaría a la iconología mucho más allá del estudio comparativo entre el arte verbal y visual, hacia una construcción básica del sujeto humano constituido tanto por el lenguaje como por la imagen” (p.30)

en la realidad social de su contexto, pero el uso de los medios, el tránsito entre/a través de los márgenes tanto de las disciplinas como de los diversos grupos sociales, se reflejaban en combinatorias que muchas veces, como ya hemos indicado anteriormente, fueron criticadas por herméticas e ilegibles. En este sentido, los títulos, epígrafes, pie de foto y textos literarios articulados con las fotografías se resistían, formal e ideológicamente, a una colaboración fácil y, más bien, a veces podían sostener el estado de *shock* del espectador hasta el límite de la inmovilización total; pues debemos entender esta *resistencia* no como la de dos medios que luchan por su autonomía, uno subordinando, ilustrando, explicando o narrando al otro, sino como la de una *barricada* que constituye el “sabotaje de una vigilancia efectiva y un aparato propagandístico que sirven para crear imágenes y narrativas fácilmente manipulables, puesto al servicio de intereses políticos” (W.J.T. Mitchell, 1994; 260) de los poderes dominantes. La fotografía, estructural dentro de la literatura visual que trabajamos en estos libros fotográficos, se manifiesta en sus diferentes grados de referencialidad o conceptualidad, privilegiando algunas veces su principio documental, como certificado de la existencia de lo que una vez estuvo allí, *ese destello fugaz en que el pasado se revela por un instante*, es decir un poco más adherida a su referente, o bien como una imagen conceptual que se desprende de su referente para constituirse en una imagen que se representa sí misma, imagen que, tal como lo indica W.J.T Mitchell, se presenta como un iconotexto.

CAPÍTULO 3

VISUALIDADES DE LO FEMENINO Y DE LOS CUERPOS EN EL LIBRO FOTOGRÁFICO DURANTE LA DICTADURA CHILENA

Uno de los tópicos centrales alrededor del cual gira la producción de los libros fotográficos de nuestro corpus se relaciona, a grandes rasgos, con el problema de la identidad: el nombre propio, la identidad de género, el lugar de la mujer en la sociedad, la construcción discursiva y visual alrededor de los cuerpos representados. En las zonas marginales por donde se mueven las obras de los artistas de la vanguardia, el cuerpo también se construye sobre límites y fronteras determinadas por las visualidades y discursos que imponen las normas de la sociedad. En las décadas de los años setenta y ochenta en el mundo occidental, el desarrollo de las teorías feministas sobre la identidad de género cada vez más enfatizan que sus representaciones responden a construcciones sociales y culturales más que una verdad biológica, poniendo especial énfasis en los regímenes de mirada que imperan en las sociedades patriarcales. En un primer momento, los aportes del psicoanálisis son fundamentales para insistir en el hecho de que las identidades de género se construyen a partir de subjetividades. En los grupos de la neovanguardia chilena, Nelly Richard utiliza en su crítica estos aportes para dialogar con las obras de Carlos Leppe particularmente. Otros grupos, como el CADA, además van incorporando las teorías semióticas y postestructuralistas:

No obstante: ¿qué posibilita este discurso final sobre la mujer?, en otras palabras nos preguntamos acerca del subestrato ideológico que determina y hace posible esa mirada. Como hipótesis, y para cerrar estas notas, diremos que ella es la consecuencia de un sobrentendido que pasa por natural cuando no es más que ideológico: la diferenciación a partir de la sexualidad en las categorías de hombres y mujeres, es una categoría apropiada por lo masculino. Demás está decir de que “hombre” y “mujer” no son esencias irreductibles de la naturaleza, sino que solamente portan un carácter de modelo que con el fin de perpetuar el sistema dominante, siguiendo los mismos mecanismos ya estudiados para otros cuerpos ideológicos, se enmascara con el atributo “per se”, es decir, de lo que está establecido más allá de la práctica; esto es: de la naturaleza” (Eltit y Rosenfeld, 1982;10)³²

³² En “Un filme subterráneo” en *Ruptura* (1982) de las Ediciones CADA.

El lugar y función social del sujeto “mujer” –su definición como tal–, la identidad de género y el cuestionamiento sobre el binarismo reduccionista que divide a los individuos entre “hombres” y “mujeres” a partir de su condición biológica será un tema presente principalmente en *Cuerpo Correccional*, *Amalia*, *La manzana de Adán* y *Autocríticas*, cada una desarrollando diferentes estrategias para la visibilización del problema, estrategias que pueden o pudieron haber sido más o menos efectivas según las diferentes perspectivas teóricas del feminismo, pero que en nuestro caso dan cuenta de su convergencia con el libro fotográfico como dispositivo/estrategia visual de resistencia.

La imagen de la gallina

“No pudo gritar más. Uno de ellos le apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas, y los otros la arrastraron de una sola pierna hasta la cocina, donde esa mañana se había desangrado a la gallina, bien sujeta, arrancándole la vida segundo a segundo”
(Horacio Quiroga, *La gallina degollada*)

La imagen de la gallina se ha asociado convencionalmente en nuestra cultura con valores y aspectos tradicionalmente femeninos llevados a la exacerbación paródica. La gallina representa el cuidado maternal, y de la fecundidad a través de los huevos, la abnegación de la gallina/madre clueca que se encierra a empollar sus huevos, incluso siendo “histérica” en ese estado; también se refiere al parloteo incesante sin sentido de un animal que, porque animal y porque mujer, pertenece al orden de lo pasivo; en tanto que cuando se refiere a los hombres se trata de la falta de masculinidad, otorgándole atributos femeninos que se leen como negativos desde el régimen masculino dominante. Tanto en *Amalia* como en *Cuerpo Correccional* nos encontramos con la imagen de la gallina en estrategias que pueden entenderse como opuestas dentro de la zona de resistencia en que surgen. En *Amalia* se nos presentan las fotografías de una gallina, con nombre propio desde su título, que cuenta en primera persona, en un lenguaje simple y directo, las pequeñas aventuras de su rutina en la casa de la familia; son fotografías que nos parecen naturales y espontáneas y que dan claramente cuenta de un trabajo de documentación y conocimiento de la protagonista de la historia. Por su parte, en *Cuerpo Correccional*, en el primer apartado *Primera dimensión pánica de la figura materna*³³, tanto las fotografías como el texto hacen notar la puesta en escena y el artificio de la producción, donde la primera fotografía de la serie muestra una composición cuidada, en blanco y negro contrastado, donde podemos observar una cantidad de gallinas blancas de yeso, idénticas entre sí a partir de la reproducción de un molde, que

33 Se refiere al Happening de las gallinas realizado en 1974 por Carlos Leppe. Si bien, respecto de nuestro análisis, no nos interesa el acto performático en sí, pues el libro fotográfico actúa como una obra autónoma, hacemos un breve relato del Happening: en una sala, Carlos Leppe distribuyó una serie de gallinas de yeso, idénticas entre sí, agrupadas o solas, una cajonera semiabierta con huevos y fotos familiares de su madre y él cuando niño, al lado un cello y en el centro de la sala una silla donde el artista permaneció sentado, con una corona mortuoria de flores hasta que, habiéndose comido unos huevos de la vernissage, simuló parir unos huevos con dolor. Una crítica de arte tomó una gallina y la lanzó contra un muro, momento tras el cual los visitantes agarraron las gallinas y los huevos y se los llevaron consigo, tal como alude el texto de Richard en el libro.

se distribuyen en el espacio cerrado de una sala de a grupos o solas, en el suelo o sobre columnas, con un texto, en la página opuesta, imperativo en segunda persona singular que se dirige a un personaje extratextual al que parece guiar en la interpretación de sus acciones y dar una identidad ambigua de género; pues el hablante de *Cuerpo Correccional* asigna a su interlocutor, que por los antecedentes de la introducción se nos presenta como el artista Carlos Leppe, un sujeto definido en su corporalidad e identidad civil como hombre, la función reproductora seriada de “huevos y gallinas multiplicables al infinito” (fig. 14).

[...]
 tú cargas la figura genitora -o materna- de un significado
 omnipresente, no simplemente completivo (armónico) sino
 sobrante,
 sino excedentario.
 en el disparate numérico de tu "Happening de las Gallinas",
 tú cargas la figura materna de un significado ya pletórico/
 abusivo [...] (p.19)

Si *Amalia* tiene un nombre propio, podríamos pensar que, a diferencia del protagonista de *Cuerpo Correccional*, es porque se inscribe en los límites de una identidad que no da espacio para el cuestionamiento acerca de las radiaciones y variaciones de esa identidad (de especie, de sexo, de género, de función, etc.). Sin embargo, en un contexto político donde los artistas perciben que la palabra ha sido “triturada” hasta perder su sentido, otorgar un nombre propio no siempre se relaciona con la identidad civil normada que ese nombre propio le asigna. Así, Patricio Marchant entiende la fotografía de Paz Errázuriz como una ofrenda de nombre para aquellos a quienes la sociedad se los ha negado.

“¿por qué, de pronto, obedeciendo a qué secreta ley, esto es, a qué secreto deseo del otro Paz se obligó a fotografiar, a escribir su nombre en mundos para ella, para su nombre, extraños, a fin de imponer su nombre, para reconocer en esos mundos, su nombre —alegría nuestra de ver el nombre de Paz fotografiado? Pues, evidencia misma, si el nombre propio escribiéndose no necesita para nada coincidir con el nombre personal —policial— de uno, sin embargo, cualquier entendido, cualquier amante de los nombres propios, con sólo ver las obras de Errázuriz-fotógrafo, sabría desde el primer instante, que ese fotógrafo se llama, como su nombre, Paz”. (P. Marchant, 1983)³⁴

34 En "Amor de Errázuriz fotógrafo". En Cuadernos de fotografía chilena, 3 (1983)

Marchant, preocupado en el momento por la capacidad de la palabra de nombrar, perdida tras el Golpe, utiliza un término clave para la fotografía, la “evidencia misma” de ver el “nombre de Paz fotografiado”. Fotografiar el nombre lo podemos vincular, en principio, con la huella de la inscripción de la letra, a propósito de la cita de Ronald Kay en *Manuscritos*. Aquí, la yuxtaposición de la letra (como la inscripción de la escritura) y fotografía parece ser completa, en un grado de sobreposición de los medios que hace difícil establecer las diferencias y similitudes dentro de la red intermedial. Una sobre otra, fotografía y escritura, se sobreponen como sobre un calco, leve, pero imperceptiblemente desplazado. En este sentido, la identidad de *Amalia* no parece incomodar al receptor cuando se percibe, en primera instancia, una coherencia entre el sujeto (su nombre) y su representación. Por el contrario, desde el inicio de *Cuerpo Correccional*, en el apartado del *pánico de la figura materna*, es evidente que algo está dislocado, básicamente que la identidad del sujeto está descentrada y que no coincide con los nombres propios que, aunque omitidos, se le han asignado: una incongruencia entre el nombre masculino de Carlos Leppe y la función reproductora femenina: “*en la exorbitancia de tu gesto de seriar*”, en que el gesto de seriar es la reproducción en su sentido de la fecundidad materna, así como de la copia (el positivo) multiplicable al infinito a partir de un negativo único (el molde del yeso). Esto nos permite entender al sujeto sin nombre como una cámara oscura la que, por otro lado, puede simbolizar el vientre materno, cuyos vástagos son animales, específicamente, gallinas anónimas.

La función reproductora asignada a un sujeto sexualmente masculino es semejante al procedimiento efectuado en la sección titulada *Función de mimesis* en el libro, donde el protagonista viste un ropaje “femenino y teatral” (p.43) (fig. 18) que en la textualidad se lee como la dicotomía disonante entre una imagen “unívocamente femenina” opuesta a su “otra (masculina) interioridad” (p.43); sin embargo, estos procedimientos de ropaje femenino (ya sea como función reproductora, ya como vestido de mujer) ponen en juego más que el binarismo propio de una sociedad patriarcal heterosexual:

“La performance del vestuario femenino pone en juego la diferencia entre la anatomía del actor y la del género que se está actuando. Sin embargo, en

realidad estamos ante la presencia de tres dimensiones del significado corporal: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación del género. Si la anatomía del actor es desde ya distinta de su género, y estas dos además difieren de la actuación del género, entonces la performance sugiere una disonancia no solo entre el sexo y la actuación, sino que también entre sexo y género y entre género y performance. [...] *Al imitar un género, el vestuario femenino revela de forma implícita la estructura mimética del género en sí – así como sus circunstancias*”. (Butler, 1990; 112) (subrayado de la autora) (traducción mía)

Nelly Richard entiende esta mimesis de lo femenino, la *mascarada*, del protagonista dentro del ámbito protegido de la escenificación teatral –“el vestuario te promueve, actor, intérprete, en la escena del Disfraz o de la Mascarada, mediante un argumento teatral” (p.45)–, pero, justamente por entenderlo como una mascarada, no le permite salir del contexto performático del libro; es decir lo deja dentro del plano binario de la ficción opuesta a la realidad, confirmada por el escenificación evidente de la fotografía. La identidad de género, entendida como estructura mimética que “comparte similitudes con las actuaciones en su contexto teatral” se construiría a través de una serie de actuaciones repetidas a lo largo del tiempo que están en constante renovación, revisión y consolidación (Butler, 1988) dentro de un contexto de subjetividad que no permite la clara diferenciación entre fantasía y realidad. Así, el protagonista de *Cuerpo Correccional* es visto principalmente bajo la construcción de un Yo no resuelto en una melancolía freudiana que insiste en el miedo a la castración. La imagen de la gallina al principio del libro viene a establecer una relación compleja con la figura de la madre que, a lo largo de la lectura, por la perspectiva psicoanalítica de los textos, se señalaría como un origen para la ambigüedad de una identidad de género que no termina por resolverse y que se sostiene en la identificación con la madre.

Por su parte, en *Amalia* la figura de la gallina nos remite más a la problematización del lugar y la función de la mujer en una sociedad patriarcal. Aquí, el procedimiento de la personificación nos ubica aparentemente en el suelo seguro de la estabilidad ilusoria de la identidad de la protagonista. La personificación de la gallina no nos extraña debido a su uso convencional en la literatura infantil por las funciones didácticas y moralizantes que los cuentos de niños con animales han cumplido en la historia de la literatura infantil. La dislocación se produce, en este caso, en la relación con la fotografía, con las reflexiones

textuales de la gallina (fig 15); y aunque la personificación de la gallina no nos perturbe especialmente, la extrañeza surge debido a la fuerte adherencia con la realidad que nos indica el medio fotográfico. Tal como hemos indicado anteriormente, es diferente el procedimiento de la personificación de un animal en un cuento ilustrado con técnicas del dibujo o la pintura, donde todo se mantiene dentro de la verosimilitud de un cuento maravilloso y donde contractualmente texto e imagen se entienden como el producto de la imaginación del autor, que este mismo procedimiento enfrentado con la realidad documental que nos muestra la fotografía, como en este libro, además sin escenificación ni señal de artificio. Sin embargo, esta gallina, atendiendo bien a la lectura de sus historias y pensamientos, de pronto nos resulta un personaje subversivo dentro del contexto patriarcal de la dictadura. El problema de la identidad de *Amalia* pasa justamente por estar muy segura de su identidad, a pesar de que no concuerda con la de su especie (las otras gallinas), sus pares más cercanos (las palomas) ni los más lejanos (los humanos), a los que no se somete como una mascota más. En un contexto político y social donde la “reconstrucción” del país depende en gran parte de la familia tradicional, la *trinidad* padre, madre e hijos, la conformación de los espacios familiares simbólicos de *Amalia* y la figura de Carlos Leppe en *Cuerpo Correccional* se presentan como una zona descentrada de resistencia. *Amalia*, una gallina diferente de su comunidad social y segura de sí misma se convierte poco a poco, en el transcurrir del relato, en una gallina feminista que reclama y defiende su derecho a ser diferente, con una personalidad poco adecuada a las características femeninas atribuidas a la mujer y poco pertinente frente a los valores de sumisión y abnegación que se promueven desde el aparato del Estado.

Por su parte, utilizando los mismos simbolismos de la gallina en relación con la construcción social de “mujer”, pero apropiándose de ellos, *Cuerpo Correccional* lleva la abnegación materna hasta destrozarse³⁵ los límites de su propia identidad y cargar a la Madre

35 Sin embargo, habría que analizar las estrategias de automutilarse o inflingirse dolor –presente en *Cuerpo Correccional*–, pues éstas se pueden entender como enmarcadas en la dicotomía placer/dolor propia del discurso patriarcal occidental (Barry y Flitterman-Lewis, 1980; 67): “Surgen complicaciones, sin embargo, cuando se examinan los supuestos implícitos en este tipo de arte. Oponer una estética del dolor contra el supuesto discurso del placer de las prácticas artísticas dominantes, desde ya está aceptando la dicotomía placer/dolor. [...] Al elevar el dolor al estatus de una fuerza artística opositora pareciera que Pane solo está reforzando los clisés tradicionales sobre la mujer. Incluso si se asume que las mujeres están fuera del discurso patriarcal

de la responsabilidad de la reproducción de sujetos idénticos entre sí, inmóviles, estáticos, irreflexivos, sometidos a la voluntad devoradora del otro –los espectadores *canibales*– que se los apropian y los desaparecen, mientras la madre –Leppe y su propia madre– carga con el peso del dolor del duelo, de la misma manera que lo carga la mujer anónima de VIUDA.

¿acaso las primeras autoexpresiones tienen que tomar la forma de dolor o automutilación?” (la traducción es mía). Ver apartado *Cuerpos que desaparecen* más adelante.

Vestidos de mujer

To be regularly gay was to do every day the gay thing that they did every day. To be regularly gay was to end every day at the same time after they had been regularly gay. They were regularly gay. They were gay every day. They ended every day in the same way, at the same time, and they had been every day regularly gay³⁶.
(Gertrude Stein, 1925)

“En esta fotografía se funden todos los otros momentos anteriores al encuadre, la persistencia de una imagen que compacta una historia de la representación del cuerpo dispuesto para la mirada, impuesto desde la retórica de la seducción. Una persistencia interpelada por el desvío desde el que se presenta un cuerpo otro, un cuerpo travestido. La cinta de terciopelo que cubre el cuello, que tapa el dato protuberante, inocultable, de esa sexualidad que muta con la ropa y con el maquillaje, es el lugar en el que se comprimen los datos de su alteridad”.
(Giunta, 2015; 110)

Un cuerpo dispuesto para la mirada es un cuerpo históricamente femenino convertido en mercancía para el consumo de la mirada masculina. En los estudios visuales y la teoría feminista, John Berger es citado –o está implícito– numerosas veces para explicar este régimen de mirada:

[...] *los hombres actúan y las mujeres aparecen*. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo, se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión” (Berger, 2012; 55) (subrayado del autor)

Diferentes grados de consciencia son los que separan los ropajes femeninos que visten tanto Evelyn como Carlos Leppe, en *La manzana de Adán* y *Cuerpo Correccional* respectivamente. Carlos Leppe se viste de mujer en un contexto propiamente teatral que

36 El término “gay” es ambiguo. Hasta mediados del siglo XIX significó principalmente “alegría”, pero ya estaba adquiriendo la connotación de cierta “disipación” sexual al referirse a la prostitutas u hombres que salían con muchas mujeres. Hacia la fecha que Stein escribe este texto empezaba a usarse para nombrar a los hombres homosexuales. Por el contexto del poema, puede significar una cosa o la otra. Aquí juega con la idea de Butler de que la identidad se constituye a través de una serie de actos dramáticos que se repiten a lo largo del tiempo.

constituye el artificio de la performance del libro. Al igual que lo mencionado con respecto a *Amalia*, la fotografía de Evelyn (fig.16) en cambio, si bien teatralizada en otro sentido, se inclina más hacia una función documental que a una escenificación del momento. Por supuesto que la vestimenta, la pose y el maquillaje de Evelyn constituyen en sí una apropiación dramática de la función que históricamente ha tenido la imagen de la mujer en la visualidad occidental a partir de su concepción como propiedad del hombre. La comparación que Giunta hace con la *Olympia* (1863) de Manet o la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano (así como de la *Bacante recostada* –1845– de Félix Trutat, también mencionada por Berger en su libro) son esclarecedoras cuando se refiere a la “historia de la representación” de la mujer (fig.17).

Evelyn adopta, en su mimesis dramática, una pose femenina que permanece en el *inconsciente óptico* de la sociedad, una pose que desde sus representaciones en la pintura occidental se han seguido replicando en las imágenes de “mujer” en los medios de comunicación masiva que, una y otra vez, consolidan su imagen como la de una mercancía dispuesta para la mirada masculina. “*El Leo me porfía que es mujer y cree que me va a hacer lesa*” (p.24). El testimonio de la madre de Evelyn pone en evidencia, tal como la cinta alrededor del cuello, la dramatización de esta pose, la réplica de ese sedimento histórico que se revela a través de la fotografía. Este sedimento histórico presente en la memoria social que solo es visible a través del acto fotográfico es una de las formas en que entendemos el *inconsciente óptico*. Pero éste también implica la consolidación del binarismo entre observador/observado que redundando en el régimen de mirada masculina al que hemos aludido.

Walter Benjamin utilizó por primera vez término inconsciente óptico en 1931 en su ensayo *Pequeña historia de la fotografía* donde intenta explorar la sensualidad de la representación fotográfica, una sensualidad que veía como potencialmente disruptiva para las distinciones cartesianas entre cuerpo y mente, observador y observado. Tal como escribe Michael Taussig, la “capacidad de las máquinas miméticas (las cámaras) de hacer surgir la sensualidad del contacto contenida en la espectralidad de un mundo mercantilizado no es sino el descubrimiento del inconsciente óptico, que abre nuevas posibilidades para explorar la realidad” (1993:23). Resulta clave para el uso que Benjamin y Taussig están haciendo de inconsciente óptico, las formas

en que la reproducción de un objeto, una imagen, despliega una sensibilidad mimética que involucra el cuerpo del observador al mismo tiempo que ese observador, producto del perspectivismo, parece disociado de lo que está observando. El objeto exhibido juega con la sensualidad del observador (dislocado) invitándolo a entrar (comprar) en este objeto. (Schneider, 1997;58) (la traducción es mía)

Estas *nuevas posibilidades de explorar la realidad* las podemos remitir a la capacidad de la fotografía de hacer visible, y consciente, lo que se encuentra en el inconsciente, o lo que también podemos entender como la *memoria involuntaria*. Ronald Kay, guiado por las lecturas del Benjamin, en *El espacio de acá* (1980), a propósito de la obra de Eugenio Dittborn, trata de conjugar estos aspectos del inconsciente óptico –la excavación de la sedimentación histórica en la memoria involuntaria y la separación sujeto/objeto– con la idea de aura:

“Las fotos, con las vastas capas de silencio que en su superficie extiende sobre la materia de las cosas y sobre el aura de las personas, crea ese distanciamiento interno, el vacío que atrae en las mismas instancias retenidas al eco de hechos futuros, o sea, a la intercalación de una zona diferente de percepción, la luz impalpable de miradas no nacidas, de latencia de una voz otra, ajena y lejana y sucesiva, que diga los paisajes de la memoria no percibida directamente por los sentidos” (p.21)

En esta dislocación del sujeto, Evelyn asume el rol de una representación visual histórica que le correspondería como mujer/objeto sensual que busca la mirada del hombre/sujeto que la observa, basada en una memoria involuntaria que rastrea en los sedimentos de la historia visual de la mujer en donde aparecen, sin saber que los ha visto, los retratos de la *Olympia*, la *Venus* y la *Bacante*, reproducidas y replicadas en las fotografías de la publicidad o de los calendarios, en la televisión y la cobertura (en ese momento) de los múltiples certámenes de reinas de belleza. Esta dislocación del sujeto atraviesa los testimonios de los travestis de *La manzana de Adán* que, una vez más, pasa por el vestuario que les da –un simulacro de– una identidad de género que, sin embargo, no se puede fijar en el tiempo. “*Para mí, lucirme ya pasó de moda. Lo que hacemos es un trabajo y una obligación, porque además uno tiene que vestir a dos personas: a un hombre y a una*

mujer” dice la Chichi. La fotografía les permite, en última instancia, fijar esa identidad de género de su subjetivación a través de la puesta en escena de esos modos normados de ser mujer. A los travestis de Paz Errázuriz les gusta observarse en las fotografías como mujeres mercancía porque, finalmente, de eso se trata su trabajo, vender el cuerpo: “*Me gusta hacer show porque siempre he bailado, pero se gana más con el cuerpo que con el baile. El arte es muy mal pagado*”, cuenta la Suzuki.

Carlos Leppe en *Cuerpo Correccional* somete su cuerpo al dolor y la autoflagelación en un escenario performático –el libro– que apunta al *shock* en el espectador de un evento artístico, en una estrategia que podemos interpretar como la de hacer visible y *extraño* el castigo impuesto por la sociedad a quienes se salen de la norma patriarcal heterosexual –por más que el efecto de esta estrategia pueda resultar dudosa como analizamos más adelante (pp. 42-43) (fig.18). *La manzana de Adán*, por el contrario, a través de los testimonios, que muchas veces entran en colisión con la sensualidad de los retratos, nos muestran otro tipo de cicatrices en los cuerpos de los travestis, perseguidos, asediados y torturados por los militares, la policía, como también por los clientes.

“Nos llevaron allá con los ojos vendados en una camioneta. Seis días estuve allí amontonado, con los otros en un hoyo. Lo primero que hicieron los milicos fue cortarnos el pelo, que nos arrancaban de raíz y después nos orinaban encima. Nos pegaron tanto. A la Tamara y a la Lila las colgaron de un cordel y las daban vueltas, las hacían girar. Nos amenazaban con tirarnos al mar. Éramos como treinta homosexuales arriba del barco. Nos fueron soltando de a poco. [...] Mataron a varias para el golpe” (Pilar; 11)

“Llega la comisión y no te preguntan ni cómo te llamas. Te ven parada en la calle y te tiran adentro del furgón [de la policía]. Nos pegan por bonitas, nos pegan por feas, porque te pintas o porque no te pintas. “Por qué te vestís de mujer, huevón, si soi tan ronca”, me dicen a mí siempre. A la Nirka le pegan porque tiene busto y le querían cortar el pezón. Con tijeras le cortaron las pestañas. A la Suzuki la otra vez la manguerearon a las tres de la mañana en un patio de la comisaría” (Pilar; 16)

“Una vez me salió uno con pistola. También me han amenazado con cortaplumas y cuchillo. Aquí todas tenemos cicatrices” (Andrea Polpaico; 17)

De un modo u de otro, en el cuerpo se inscriben, con sangre y letra, los acuerdos sociales sobre una identidad sexual de los sujetos correspondiente a una identidad de género. Las inscripciones del cuerpo no solo se refieren, entonces, a las cicatrices y huellas de estas marcas del dolor, sino a también a su definición a nivel lingüístico. El nombre es otra forma de definir la identidad de género, puesto que “nombrar es tanto establecer los límites de una frontera, como inculcar repetidamente una norma” (Butler, 2004; 7). Así, en *La manzana de Adán* el tránsito gramatical entre el uso de los nombres, pronombres y adjetivos femeninos y masculinos oscila permanentemente para referirse a un mismo sujeto sin lograr fijarse nunca. “Como a **una** le fascinan los hombres, cuando llega a **viejo** se siente **rechazada**” declara la Andrea Polpaico (p.18) (subrayado mío). Por su parte, en *Cuerpo Correccional* no llamar al protagonista nunca por su nombre propio puede constituir una estrategia para no poner límites a su identidad sino a través de las actuaciones visuales en el recorrido del libro, de manera que esta identidad se va conformando a través de las relaciones que se establecen a nivel performativo con el receptor/observador. En este sentido, el uso de la segunda persona singular (tú) le evita al hablante someter al actor protagonista a una sola de las categorías en el binarismo patriarcal heterosexual: hombre o mujer; sin embargo, invariablemente, el uso de los adjetivos se refieren a un sujeto definido verbalmente como masculino. A continuación del capítulo de las gallinas, Nelly Richard desarrolla una teoría del binarismo “sexual” del actuante en el apartado *La pose disidente*, en que analiza la función de la pose en la definición de la identidad de género del protagonista, cuya serie de retratos van mutando desde su apariencia masculina hacia un simulacro femenino a través del maquillaje (fig.20). Y aún así, destacando la alteridad que carga el personaje en la pose fotográfica y evitando siempre nombrarlo, continuamente lo ubica en la categoría masculina en la dimensión verbal:

“En tu hipótesis corporal o aventura fotogénica de supo-
nerte *otro* (*simétrico*) en la pose/
corres el riesgo de quien osa exceder la función (sexual)
o superar un límite (biológico)

en/por la pose, tu delinques o cometes el delito de infrin-
gir la norma sexuada de las atribuciones masculinas y fe-
meninas (cuando posas de travesti) o disposiciones natura-
les de la vida y muerte (cuando posas *suicidio* o *victi-
mado*),

mesurándote explosivamente en zonas llamadas de peligro
o campos minados de la sociedad/
mesurándote en tu pose como deflagración”
(p.29) (subrayados míos)

Por otro lado, esta transformación a través del maquillaje y la pose hacia una apariencia femenina se desenfoca como estrategia cuando el modelo a imitar es la imagen y figura de Gertrude Stein, copia y reproducción “póstuma de un retrato fotográfico”³⁷ (p.33), en cuya apariencia visual la identidad de género resulta tan ambigua como la del actuante enmascarado o “disfrazado” en su copia de un “modelo gestual sancionado por la cultura” (p. 35).

A partir de la serie de travestismo, la hablante desarrolla al mismo tiempo una teoría del retrato fotográfico y de la identidad de género; la pose en la fotografía como una forma de teatralización que es capaz de fijar ideológicamente sentidos y significados, y una identidad de género que oscila entre las representaciones visuales históricas asignadas (sancionadas) socialmente para mujeres y hombres. Al insistir permanentemente en una suerte de bipolaridad identitaria del actuante, sin embargo, la teoría desarrollada permanece anclada en el binarismo de un lenguaje patriarcal –“dos versiones divergentes de identidad” (p. 27), “tu pose divide tu estación corporal en dos”, “tu doble fotogénico” (p.29), “contrario fotogénico”, “dicotómico”, “dúplica corporal”, “alteridad” (p.31), etc. La teorización proyectada desde la escenificación de la pose en el libro, parece comenzar con la pregunta acerca de si “la teatralización fotográfica, ¿es propia de ciertos tipos de retratos o bien de todos?” o de si “la verdad de una identidad ¿se encuentra gracias a la captación natural o gracias a la captación cultural de una cultura?” (Soulages, 2010; 77).

“La fotografía debe compararse con el teatro y pensarse trabajada por un actuación: la actuación de los hombres y las cosas. Precisamente porque está habitada por esa actuación del mundo, porque frente a ella somos engañados, porque ella nos engaña, precisamente por todo eso puede entrar en el mundo de las artes. La fotografía está del lado de lo artificial, y no de lo real”. (Soulages, 2010; 82)

37 Obsérvese la influencia de Walter Benjamin en relación a la condición histórica de la fotografía.

Más que de un engaño de la fotografía, en realidad se trata de que la dicotomía entre realidad y ficción (que no es otra que la de sujeto/objeto deseado)³⁸ sería el producto de la ideología binaria del patriarcado y la teatralización sería una respuesta de naturaleza fenomenológica frente al encuentro con el acto fotográfico, que al igual que “la realidad del género es performativa, lo que quiere decir simplemente que [solo puede ser] real en tanto que es actuada” (Butler, 2010; 489). En el mismo sentido, la fotografía constituye un acto social que solo deviene real en la medida que es actuado de acuerdo a las normas y preceptos sancionados o al recuerdo sedimentado en la memoria histórica involuntaria:

“Pero el sentido teatral de un *acto* nos obliga a revisar los supuestos individualistas de una visión más limitada en la constitución de los actos dentro del discurso fenomenológico. Dentro de un período a lo largo de toda la actuación, los *actos* son una experiencia *colectiva compartida*” (Butler, 2010; 487) (subrayados de la autora)

La pose del retrato fotográfico es, por lo tanto, la repetición de una serie de actos visuales colectivos normados que se encuentran en los sedimentos históricos de una memoria involuntaria y cuya actualización constituye un suerte de ensayo general continuo cuyo objetivo estratégico es mantener los binarismos que separan a hombre/mujer, realidad/fantasia, observador/observado, sujeto/objeto de consumo sin dejarle espacio a otras posibles identidades que surjan de las subjetividades particulares. Estos actos performativos repetitivos que mantienen el modelo sin cuestionarlo producirían la decadencia del aura de la imagen, no en su valor cultural, sino en la pérdida de la distancia necesaria (por más cercana que se pueda encontrar) que permita un momento de suspensión en la extrañeza y la reflexión, en el sentido, entonces, de que la imagen es más que una forma de iconicidad, sino más bien una constelación radial de tiempo en la que el pasado se manifiesta en un punto del presente (como un *rayo fugaz*) y que contendría en sí todos estos actos de sedimentación. La pose fotográfica, al igual que la identidad de género

38 El binarismo socio-cultural entre fantasía y realidad alimentaría el deseo falocéntrico y la continua crisis de los bienes en el capitalismo. La fantasía actuaría en este binomio como el objeto permanentemente inalcanzable, lo que promueve un consumo insaciable bajo el paradigma del sujeto/objeto deseado. Por el contrario, ciertas teorías feministas insisten en el hecho de que la fantasía es el canal para la construcción de la realidad y, que por lo tanto, al no estar la fantasía fuera del alcance, anula el deseo de apropiación de un objeto deseado. Para mayor desarrollo ver el texto de Rebecca Schneider *The secret's eye* indicado en la bibliografía.

“[...] requiere una actuación que se repita. Esta repetición vuelve a sancionar y experimentar, al mismo tiempo, un conjunto de significados socialmente ya establecidos y constituye una forma mundana y ritualizada de legitimarse”. (Butler, 2004; 114)

Evelyn y los travestis de *La manzana de Adán* y Carlos Leppe en *Cuerpo Correccional* ponen en la escena de su pose, de diferentes modos, los ensayos de una identidad de género practicada en el teatro de la sociedad capitalista patriarcal, pero de tal manera que las relaciones internas de libro se basan en un efecto de distanciamiento, en el sentido brechtiano, que producen el *shock* y la reflexión que Benjamin esperaba de los objetos auráticos, es decir, un alejamiento que obligue a *aguzar la mirada*³⁹ y permita ver, por medio de la teatralización, que lo que se observa es, efectivamente, la puesta en escena dramática de supuestos aceptados sobre la imagen de “mujer”; esto obliga al espectador, en la distancia, a tomar una posición crítica y, en nuestros casos, reflexionar sobre la condición de mercancía⁴⁰ de la mujer y, por ende, de ellos mismos cuando representan ese papel. Los travestis de *La manzana de Adán* se consideran a ellos mismos parte de este intercambio de bienes de consumo, en su propia fetichización como el objeto-mujer que dramatizan a diario, pero su actuación dentro de la performance libro convierte estos actos, visuales, gestuales, verbales, en una protesta que, por actuada y distanciada –aunque anclada en él– se resiste al modelo de la sociedad de consumo patriarcal.

39 “Distanciamiento: sería la toma de posición por excelencia. Pero hay que entender que no hay nada sencillo en un gesto como este. Distanciar no es contentarse con poner lejos: se pierde de vista a fuerza de alejar, cuando distanciar supone, al contrario, aguzar la mirada”. (Didi-Huberman, 2008; 60)

“Quizás una de las estrategias más conocidas de Brecht es la del distanciamiento o desfamiliarización, fundamento de las prácticas des-identificadoras. El objetivo era liberar al observador su captura dentro del ilusionismo artístico que incentivaba la identificación pasiva con los mundos ficcionales. Brecht pensaba que el observador debía ser un participante activo en la producción de significados del evento que entendía como una representación, pero también dirigiéndose y dando forma a la comprensión de la realidad social contemporánea” (Pollock, 2010;95) (traducción mía)

40 Hay que señalar, sin embargo, que el capitalismo tiene la capacidad de ir absorbiendo las manifestaciones que alguna vez fueron subversivas para su sistema, de tal manera que muchas de ellas adquieren, con el tiempo, su carácter fetichista de mercancía: “Si el capitalismo de consumo se reapropia de las prácticas subversivas que se hicieron visibles a través del arte, la performance y la vida cotidiana ¿debemos lamentarnos de esta apropiación galopante? El esfuerzo del arte contestatario y la performance de hacer visibles las estructuras opresivas –tomarlas en serio al hacerlas explícitas– corre siempre el riesgo de una reapropiación y contraapropiación bajo el rótulo “no es para tomarlo tan en serio” (Schneider, 2010; 542) (traducción es mía).

Cuerpos que desaparecen

[...] el blanco es el símbolo de un mundo, donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales. Ese mundo está tan por encima de nosotros que no alcanza ninguno de sus sonidos. De allí nos viene un gran silencio, que representado materialmente parece un muro frío infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto. [...] Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto se puede comprender. Es la nada juvenil o, mejor dicho, la nada anterior al nacimiento. Quizá la tierra sonaba así en los tiempos blancos de la era glacial.
W. Kandisky, *De lo espiritual en el arte.*

Sin embargo, no nos dejemos persuadir tan fácilmente, entonces, de que la teatralización del acto fotográfico supone una suerte de engaño para todos los actores que participan en él (el fotógrafo, el fotografiado, el espectador); solo constituye un engaño cuando nos ubicamos dentro del binomio fantasía-realidad como dos oposiciones irreconciliables. Por el contrario, el contacto de la fotografía con su referente de la realidad material no lo podemos obviar, incluso si se trata de puestas en escenas donde el artificio de la toma y de la mirada es total y conscientemente explícito –evidentemente *distanciadas*. Se trata de apropiaciones que, después del acto fotográfico, toman su propio rumbo⁴¹. Esta característica la hizo más evidente Eugenio Dittborn al recuperar fotografías de diarios y revistas de circulación masiva y trasladarlas a otros medios, soportes y espacios de la mirada, donde a través de la relación de estas fotografías, excavadas y reactualizadas en su articulación con diferentes textos, se encontraban “físicamente, al nivel de sus signos,

⁴¹ Aunque a partir de la década de los años sesenta, la objetividad de la fotografía se comienza a poner en duda, como ya lo hemos mencionado a propósito de las reflexiones de Pierre Bourdieu en *La definición social de la fotografía* (1965) y que, siguiendo esta línea, toda fotografía puede constituir un discurso ideológico gracias a la manipulación de la imagen puesto que “los fotógrafos son personas que pueden manipular los medios técnicos durante la producción fotográfica” (Burgin, 1976) en un acto esencialmente político, consideramos que, aunque política e ideológica, “esa falta de la dimensión objetiva de una imagen fotográfica es siempre, necesariamente, el producto de un encuentro –incluso uno violento– entre el fotógrafo, lo fotografiado y la cámara, un encuentro cuyas huellas involuntarias en la fotografía la transforman en un documento que no es la creación de un individuo y nunca pertenecerá a ninguna persona o discurso. La fotografía es un objeto en el mundo que está ahí afuera y siempre habrá alguien –al menos teóricamente– que puede tirar de uno de sus hilos y seguirlo de tal manera que reabra la imagen y vuelva a negociar lo que ella está mostrando, posiblemente dando un giro radical en relación con lo que se había visto antes” (Azoulay, 2008; 13) (traducción mía).

fuerzas sociales que nunca se han topado en el plano de la cultura” (Kay, 1979; s/p), como es el caso del encuentro entre los retratos de prostitutas y otras de unas deportistas de un pueblo de provincia, aparecidas en un diario de circulación local, con un poema de Gabriela Mistral escrito por una mano prácticamente “analfabeta”, un encuentro que, debido a la distancia temporal, espacial, social y educativa, no tenía probabilidades de producirse nunca sin la intervención del artista. Eugenio Dittborn, el pintor que en *Final de pista*

debe sus trabajos a la intervención
de la fotocopia sobre la fotografía
intervención que automáticamente
empalidece, calcina, perfora, yoda, drena, congestiona,
fragiliza, deshidrata, reviene, encoge, asfixia, oxida,
quema, saliniza, contamina, azumaga, alquitrana,
deshilacha y erosiona la corteza del cuerpo fotográfico
preservándolo destruido (P.18).

debe, en definitiva, su trabajo a los cuerpos fotográficos degradados y desaparecidos. Tal como anotado por Valeria de los Ríos a propósito de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, acá tampoco se hace alusión directa a la situación de terrorismo político que está viviendo el país; sin embargo, hacia 1977 los cuerpos de los detenidos y desaparecidos políticos estaba en la *mira* de todos, aún en la de aquellos que probablemente no querían ver y, justamente porque se ocultaba, porque no se quería/dejaba ver, es que los artistas ponen una y otra vez en escena el cuerpo y su fragilidad, tanto en su dimensión física como fenomenológica. Una estrategia es, entonces, hacer visibles esos cuerpos negados, degradados o desaparecidos (aunque otros cuerpos, cuerpos intangibles porque desaparecidos, cuerpos metafóricos que se manifiestan en el cuerpo social): Eugenio Dittborn rescatándolos de páginas viejas de diarios y revistas para llevarlos, ampliados e intervenidos hasta el límite de la legibilidad, a otros soportes; Paz Errázuriz y Claudia Donoso dándoles imagen (aquella imagen que los travestis quieren proyectar sobre sí mismos y sobre los demás), nombre –recuérdese la cita de Patricio Marchant– y voz a través de sus retratos y testimonios. Otra estrategia consistió, como ya hemos visto a propósito de *Cuerpo Correccional*, en exponer el cuerpo del propio artista, en utilizarlo como soporte para hacer diferentes tipos de inscripciones sobre él. Así, en *Autocríticas* (1980) Marcela Serrano intenta hacer desaparecer su cuerpo desnudo/desnudado cuando,

toma tras toma fotográfica, lo cubre de pintura blanca sobre un fondo blanco. El trabajo de Marcela Serrano sobre el cuerpo ha sido relacionado directamente con el “arte sociológico” de la artista francesa Gina Pane de la década de los años setenta.

Serrano relacionó su aproximación del body art y la sociedad con la veta sociológica de las acciones corporales de Gina Page (sic), refiriéndose a la artista francesa como “precursora del cuerpo sociológico en el body art”. Serrano se refería a la forma de comprender el cuerpo de Page (sic) “como una entidad social que es el símbolo de otros cuerpos” (Macchiavello, 2010; 349) (traducción mía)

La influencia de Gina Pane en la obra de Serrano debe haber pasado, sin embargo, por su relación con Diamela Eltit y el CADA, puesto que a pesar de trabajar con su propio cuerpo como soporte artístico, se diferencia en los aspectos relacionados con la autoflagelación presente en obras de Pane y Eltit. En una línea semejante a las acciones de Carlos Leppe, Diamela Eltit retoma la imagen de Gina Pane con los brazos tajeados por hojas de afeitar para incorporarla, como fotografía, en su libro más experimental, *Lumpérica*⁴² (fig. 21/22). En estas obras se estableció una relación con el dolor físico que Katty O’Dell ha denominado como “arte masoquista” de los años setenta (O’Dell, 1998) donde, en los casos que esta crítica analiza, convergen la teoría psicoanalítica y el marxismo para explicar las razones por las cuales los artistas someterían su propio cuerpo a acciones que lindaban con la tortura física si no mediara un *contrato* entre los actores y el público que asistía u observaba en fotografías estas performances. Al tiempo que estas performances se estaban llevando a cabo en diferentes regiones del mundo occidental, Barry y Flitterman-Lewis consideraban este tipo de acción como parte de un feminismo esencialista que simplemente revertía los términos de dominación/subordinación:

Un ejemplo es el trabajo de Gina Pane, la artista corporal francesa cuyas performances los últimos diez años han involucrado automutilación y dibujos rituales con su propia sangre. La artista define las incisiones en su cara con hojas de afeitar en una de sus performances como “*una transgresión al tabú del dolor a través del cual el cuerpo se abre, y a los cánones de belleza femenina*”. Al menos un crítico valora su trabajo porque “privilegia el

42 Para el desarrollo de la relación entre texto e imagen fotográfica en *Lumpérica*, ver “Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en *Lumpérica* de Diamela Eltit” (2008) por Raquel Olea en Revista Taller de Letras, N°43, Chile.

significante del lado del dolor”. Surgen complicaciones, sin embargo, cuando se examinan los supuestos implícitos en este tipo de arte. Oponer una estética del dolor contra el supuesto discurso del placer de las prácticas artísticas dominantes, desde ya está aceptando la dicotomía placer/dolor. [...] Al elevar el dolor al estatus de una fuerza artística opositora pareciera que Pane solo está reforzando los clisés tradicionales sobre la mujer. Incluso si se asume que las mujeres están fuera del discurso patriarcal ¿acaso las primeras autoexpresiones tienen que tomar la forma de dolor o automutilación?” (Barry y Flitterman-Lewis, 1980; 67) (la traducción es mía) (subrayado mío).

Nelly Richard considera que en el Chile de la dictadura, en los grupos de la vanguardia, hubo dos modelos de arte corporal: los cuerpos productos de un simulacro producido a través del disfraz y la mascarada (como en Carlos Leppe) y los cuerpos sometidos al dolor físico en una estrategia por incluir/representar a los cuerpos-otros de la sociedad (como Raúl Zurita o Diamela Eltit). En este sentido, Richard afirma en *Márgenes e instituciones*, pocos años después de su intervención textual en *Cuerpo Correccional*, que Diamela Eltit “formula una doble crítica al discurso que sexualiza a la mujer en conformidad con las representaciones dominantes de la ideología de lo masculino: lo mortificador de sus trazos corporales testimonia su insumisión al modelo de belleza que fetichiza a la mujer” (Richard, 2014; 85); es decir, al igual que Pane, a través de la autoflagelación y el dolor están cuestionando, sino en primer lugar al menos de la forma más evidente, la concepción de la mujer como objeto/fetichismo/mercancía frente a un régimen de mirada masculina que traspasa la mayor parte de las visualidades en los medios de comunicación masiva y los discursos sobre la función de la mujer en la familia y la sociedad. Sin embargo, a los modelos propuestos por Nelly Richard para el arte corporal durante la dictadura chilena, podemos agregar una tercera estrategia –relacionada con la censura y el espacio en blanco– de invisibilizar el cuerpo.

[...] las mujeres son invisibles hasta el grado de ser visibles –es decir, si es visible la mujer se lee en relación con el hombre, mientras que el hombre también se lee en relación con el hombre. Así, la “mujer”, en su lucha por no ser representativa del orden fálico, paradójicamente se puede encontrar intentando *aparecer como invisible* –hacer su descorporalización evidente. [Algunas

artistas utilizan] la técnica corporal de negar explícitamente esta descorporalización aplicando sus principios en la exposición total del cuerpo de la artista performática [...]. Pero otras artistas manipulan este paradigma para hacer evidente el desdibujamiento del cuerpo” (Schneider, 1997; 540) (subrayado de la autora) (la traducción es mía)

En este sentido, el trabajo corporal de Marcela Serrano se inscribe en una de las líneas desarrolladas por Ana Mendieta más que aquella realizada por Gina Pane. La artista cubana-estadounidense realizó durante la década de los años sesenta una serie de trabajos que registraban la camuflaje, desvanecimiento y desaparición de su cuerpo dejando solo la huella y silueta de su cuerpo en la arcilla, arena, madera o barro, donde además se podía establecer una relación con los elementos de la naturaleza que evocaban a divinidades femeninas de otras culturas⁴³ (fig.23). *Autocríticas* comienza con una serie de reflexiones sobre la percepción del propio cuerpo dentro de un cuerpo femenino social mayor que, sin embargo, pone énfasis en la dicotomía cartesiana entre mente y cuerpo:

MI MENTE

COMO CAPACIDAD DE
REVISAR Y REVISARSE

MI CUERPO

COMO INCAPACIDAD DE
CONSUMAR Y COMPLETARSE

En esta dicotomía se manifiesta una ideología en que “la razón es la única base verdadera del juicio y el cuerpo, es fuente de toda la oscuridad y confusión de nuestro pensamiento”, pues “siendo cuerpo no podemos hacer las distinciones básicas entre el ser y el mundo, entre el orden de lo humano y lo natural” (Nead, 1992; 525). Al manifestar así la dualidad mente/cuerpo –capacidad e incapacidad– se ponen en evidencia los límites materiales del cuerpo que va a ser registrado, representado y eliminado en la serie fotográfica. El cuerpo, por su materialidad, pertenece al orden de lo sensual y, como tal, al paradigma de lo objetual opuesto al sujeto; el cuerpo opuesto a la mente se construye como una unidad

43 En el caso de Mendieta se ha relacionado su trabajo con su procedencia centroamericana. En el mismo sentido, aunque no lo desarrollamos en esta investigación, el uso de tierra –o la cordillera en *Cuerpo Correccional*– en la obra de Marcela Serrano también se puede vincular a una cosmovisión particular latinoamericana con respecto a la mujer y su simbología. Esta hipótesis, que puede ser leída desde el feminismo poscolonial, se ve reforzada por otras obras –“*El paisaje en la pintura chilena*” (1982)– de la misma artista en que utilizó las famosas imágenes fotográficas de los Selk’nam del antropólogo francés Martin Gusinde en Tierra del Fuego a principios del siglo XX.

blindada cuyas fronteras son infranqueables: este es el cuerpo femenino representado a lo largo de la cultura occidental desde que surge el perspectivismo en occidente que separa, como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, el objeto del sujeto. Si *Autocríticas* comienza con esta dicotomía que pone al cuerpo desnudo como continente impermeable, poco a poco, desde lo textual hasta su consumación en lo visual, se van disolviendo estas fronteras que definían la identidad de la artista desde ese cuerpo cerrado en sí mismo que le otorgaba la seguridad de una identidad inamovible.

INCONSISTENCIA

“Dos días después, me entregaron las tiras de prueba. No pude tolerarlas. No quise reconocerme en aquel prototipo de mujer chilena. Yo siempre me había sentido distinta, específica en la individualidad de mi propio cuerpo. Y de repente me veo ahí fijada en una imagen que me parecía terriblemente conocida. Miles y miles de mujeres chilenas estaban ahí... y yo... fundida en ellas. Mi autoimagen se derrumbó”. (p.21)

Este párrafo da cuenta de dos aspectos al menos: primero, el cuerpo individual es percibido, en realidad, como una sustancia sin fronteras que se derrama hasta formar el cuerpo colectivo de la “mujer chilena”; y segundo, la fotografía, una vez más cumple el papel de serializar y homogeneizar a los individuos que se someten a su captura hasta el punto de volverse peligrosa y horrorosamente irreconocible. La artista se pregunta, entonces, desde un lugar que define como la autoconfinación, el objetivo —el terror que le había causado— de exhibir su cuerpo fotográficamente desnudo en un arte tradicionalmente pictórico. El sistema que mantiene las “distinciones entre adentro y afuera, entre forma finita e ilimitada [aplicadas] a la representación del cuerpo femenino en la alta y la baja cultura [y que] determina la forma en que se definen y mantienen las categorías del arte y la pornografía” en algún punto tiene que romperse y desafiar las clasificaciones (Nead, 1992;524). Dentro del orden narrativo y visual de *Autocríticas* se produce esta ruptura y desafío frente a la homogeneidad clausurada del cuerpo y de la identidad a través de una serie de contradicciones que se manifiestan a través de la voz hablante y la su retrato fotográfico.

Las excreciones viscerales que despiden el cuerpo manifiestan el tránsito desde su interior hacia el exterior; por ello, son los modos más primarios y concretos en los que el cuerpo saca y exhibe su interioridad.

[...]

Ya que la lengua, la letra, el cuadro y la foto exteriorizan en el cuerpo y la mente humana y conforman las manifestaciones traspuestas, traducidas y trasladables del metabolismo social que ellas constituyen, se puede concluir que las secreciones orgánicas que se desprenden del cuerpo [la mancha] son la matriz anterior al lenguaje, los rudimentos somáticos de la imprenta y los balbuceos de la fotografía pero inmediatos, incontrolables, automáticos, reflejos, involuntarios, efectos del intercambio orgánico de la comunicación física del cuerpo con el universo natural.

[...]

La táctica del camuflaje puede instruir sobre algunas virtudes de la mancha. Como arma ofensiva o defensiva la mancha es utilizada para ocultar, para despistar, en definitiva, para que algo o alguien no sea visto”
(Kay, 1979; s/p)

Esta cita de Ronald Kay a propósito de la obra de Eugenio Dittborn puede dar pistas sobre el trabajo teórico que también traspasaba la obra de Marcela Serrano en *Autocríticas* a fines de la década de los setenta. El cuerpo no solo se manifiesta a través de los fluidos que conectan el interior con el exterior, constituyendo la piel una capa permeable en ambos sentidos, si no que también se expresa a través de la fotografía y la mancha como huellas indiciales de su existencia material: cuerpo y fotografía se relacionan a través de la indicialidad de la mancha. La fotografía

[...] se distingue fundamentalmente de los sistemas de representación como la pintura o el dibujo (iconos) tanto como de los sistemas propiamente lingüísticos (símbolos), mientras que se relaciona muy significativamente con signo tales como el humo (indicio de fuego), la sombra (proyectada), el polvo (depósito del tiempo), la cicatriz (marca de una herida), el esperma (residuo del goce), las ruinas (vestigios de lo que fue), etc. En la medida que permanezcamos en la categoría de los índices, es posible que uno de los procesos más cercanos (¿una de sus mejores metáforas?) sería el *bronceado de los cuerpos*” . (Dubois, 2008;56) (subrayado del autor)

Al camuflarse sobre un fondo blanco, el cuerpo y la fotografía van desmantelando su indicialidad, problematizando la representación del cuerpo femenino así como de la representación fotográfica en sí: todo queda en el cuadro blanco, una mancha corporal

sobre un fondo blanco. Entonces, aquí constatamos una doble negación: la negación de la representación de la mujer dentro del régimen de visión masculina y la negación de la representación de la representación. Al negar la representación de la mujer, Serrano está negando la representación de una identidad personal que desconoce en sí misma, ese “le pregunté a Antonio qué opinaba sobre esa mujer de las fotografías. Dijo no reconocerla. Eso me significó un alivio” (p.19) es análogo a la sensación que R. Barthes describe en *La cámara lúcida* (1980) cuando ve un retrato suyo, “yo quisiera en suma que mi imagen [fotográfica], móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincidiera siempre con mi yo” (Barthes, 2009;39). La estrategia del camuflaje, en Serrano, tiene el objetivo final de no ser vista, pero también no verse a sí misma, desaparece como objeto observado y como sujeto observador. Esta negación de la mirada está reforzada por aquellas imágenes donde solo los ojos son visibles sobre el fondo blanco –también la boca, los orificios nasales y el pelo–, pero ojos que nunca miran a la cámara, evitan el contacto visual como, a través del desvanecimiento de la representación, evita todo contacto sensual con el receptor de la imagen (fig.24). Aquellos ojos que no buscan ni devuelven la mirada, sin embargo, articulan una relación dialéctica en que la negación de la mirada pone en evidencia que el contacto sensual que implica la fotografía rompería con el dualismo que promueve el capitalismo entre observador/observado, entre sujeto/objeto deseado, desarticulando los discursos patriarcales que ubican a la mujer en el lugar de lo pasivo y de la mercancía.

Las artistas feministas del cuerpo explícito exploran la mimesis capitalista con sus propios cuerpos en el arte, tratando así de destrabar el inconsciente óptico, y rechazan la negación del contacto sensual entre observador/observado – haciéndolo literal y explícito. (Schneider, 2010; 537)

El espacio en blanco, en la dictadura, tiene las connotaciones del silencio y de la desaparición. El silencio que se manifiesta en la incapacidad de la palabra para nombrar, la “trituration” del sentido del lenguaje verbal, el que sistemáticamente han lamentado los intelectuales (Marchant, Neustadt, Oyarzún, Thayer). El blanco, además de los simbolismos occidentales que bien podemos atribuir a las representaciones de “mujer” (la pureza, la castidad, la redención), remite a la desaparición de los cuerpos y a la censura de lo que no

se puede decir, lo que no se puede mostrar o dejar ver, el recuadro en blanco con el epígrafe incompleto. Las estrategias de visibilización también incluyen hacer evidente la invisibilidad, la ausencia, el silencio. *“El blanco suena como un silencio que de pronto se puede comprender”*.

CONCLUSIONES

Esto puede dar la impresión de que la categoría de subjetividad vacila y pierde consistencia en nuestro tiempo; pero para ser precisos, no se trata de una cancelación o de una superación sino de una diseminación que lleva al extremo el aspecto de máscara que siempre ha acompañado a todas las identidades personales.
Giorgio Agamben⁴⁴

El acto y la pose fotográfica desencadenan un proceso de subjetivación que construye identidades para los sujetos que son sometidos a su toma. Estas identidades son variables y flexibles y dependen, entre otros factores, de la puesta en escena donde se realiza el acto. Por eso, Ronald Kay considera que el primer delito del sujeto es aceptar la toma fotográfica bajo el supuesto de que registra una identidad única y singular, pues al abdicar “en su propia cara a lo único e intransferible que tiene –nada menos que su propia identidad– éste comete (sin saberlo) su primer y fundamental delito, el de ser cómplice (y no víctima) del chantaje, al entregar y ceder lo inalienable”, puesto que una vez capturada la imagen de su rostro, ésta podrá ser utilizada en cualquier otra ocasión para probar su carácter de “delincuente” (Kay, 1979; s/p). El uso de la fotografía como clasificación y vigilancia de la identidad de los sujetos es una preocupación constante en torno a los dispositivos de disciplinamiento social utilizados por el poder dominante en determinadas relaciones de fuerzas; sin embargo, como lo expone G. Agamben, dentro de la variedad de dispositivos que controlan y generan nuevos procesos de subjetivación en los sujetos, quizás sea el lenguaje “el más antiguo de los dispositivos” que actúa sobre los “gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben, 2014;18). No es casual, entonces, que en nuestra investigación el problema de la construcción de identidades atraviese la producción del libro fotográfico donde se articulan imagen fotográfica y lenguaje escrito. Tampoco, por lo tanto, que consideremos al libro fotográfico –durante la dictadura chilena– un tipo de dispositivo que estaría destinado a bloquear y resistir la imposición de “una carga de reglas, ritos e instituciones que un poder externo le impone a los individuos [quienes finalmente la] internalizan en un sistema de creencias y

⁴⁴ En *¿Qué es un dispositivo?* p. 19

sentimientos” (Agamben, 2014;11), *internalización* de una carga de normas que, en última instancia, determinan nuestras formas de ver y representar las identidades y que en nuestro análisis hemos entendido como una forma del concepto de *inconsciente óptico* de Walter Benjamin retomado tanto por Ronald Kay en sus textos – llamándola “huella óptica”– así como por la teoría feminista que hemos citado en las argumentaciones en torno de nuestra hipótesis (Pollock, Butler, Kelly, Jones, Nead, Schneider). Utilizar los conceptos benjaminianos sobre el aura, el shock, la memoria involuntaria y la historia como un relámpago fugaz que se aparece en un momento, iluminando zonas de la realidad invisibles a la conciencia y la memoria voluntaria responde a la preponderancia que tuvieron las lecturas de sus ensayos sobre la fotografía durante la década de los años sesenta y setenta tanto en la crítica de arte en el mundo occidental como en el contexto de la vanguardia artística e intelectual chilena. Rastrear y reconocer el impacto que tuvieron los ensayos de Walter Benjamin en la escena chilena nos ha permitido articular nuestras preocupaciones críticas en torno al análisis de los diferentes libros fotográficos de nuestro corpus en lo que se refiere al uso de la fotografía en las artes plásticas y la literatura durante la dictadura. Muchas otras obras del período que también pusieron en diálogo literatura y fotografía se concentraron en los aspectos geográficos y territoriales que construían –o debían hacerlo desde la perspectiva nacionalista del poder– una identidad nacional que se yuxtaponía, sino borraba, las identidades particulares de cada sujeto⁴⁵. De esta manera, podemos comprobar que en nuestro corpus algunas obras también incluyen imágenes relacionadas con la geografía y la tierra; tal es el caso de *Cuerpo Correccional* que abre y cierra el libro con la imagen de la Cordillera de los Andes o *Autocríticas* que está rodeada, por así decirlo, de tierra y guijarros. Aunque estos elementos son importantes a la hora de un análisis incluso desde la perspectiva de la construcción de identidades que aquí hemos abordado – principalmente la de nacionalidad y ciudadanía–, las hemos dejado de lado porque existen otros trabajos para consultar, como la tesis doctoral de Macchiavello, a la que nos hemos referido en otros capítulos.

45 Esta es una lectura; otra lectura respecto al uso o referencia a elementos naturales de la tierra –lo *telúrico*– se relaciona con una forma cultural *propiamente* latinoamericana.

Debemos señalar, por su parte, que a medida que se desarrollaba la investigación, el mismo objeto de estudio reclamaba la necesidad de incluir una perspectiva de género para su lectura. De este modo, a las lecturas de los textos de Walter Benjamin, se sumaron las teorías de la cultura visual y los estudios intermediales que orientaron, desde el inicio, nuestra aproximación al libro fotográfico. El corpus seleccionado insistía, una y otra vez, sobre la identidad de género de los artistas y protagonistas de las obras abordadas como metáfora de un cuerpo social mayor. En este sentido, intentamos utilizar en primer lugar las teorías feministas que se iban desarrollando sincrónicamente a nuestras obras con el objetivo de entender, por ejemplo, la aproximación teórica de las textualidades que dialogaban con los medios entendidos como propiamente visuales –es decir, la imagen fotográfica. En el caso de *Cuerpo Correccional* la impronta psicoanalítica de las lecturas de Nelly Richard no sólo trazaban un camino de interpretación para el receptor, sino que también probablemente influían en el desarrollo del acto fotográfico y performático del artista en el libro en su momento de producción. Sin embargo, tal como mencionamos en el capítulo tres, consideramos que el libro fotográfico, por la estabilidad en el tiempo que le confiere su formato, puede tomar su propio rumbo permitiendo hoy lecturas diferentes en relación con el contexto histórico del que surgió, en el sentido mencionado por Bryson (1994) de que las representaciones visuales –podemos agregar los discursos textuales– además de reflejar, generan nuevos contenidos políticos, sociales y culturales, así como la concepción de Azoulay (2008) de que la imagen fotográfica no le pertenece a nadie en particular y que sus lecturas dependen de las sucesivas actualizaciones en diferentes espacios y tiempos. En este punto también resultó pertinente considerar los conceptos de un anacronismo histórico de las imágenes (que construiría memorias más que una historia única), así como de montaje según los planteamientos de Georges Didi-Huberman. El montaje en este sentido y para nuestra operación de lectura puede aplicarse tanto a la puesta en página de la obra visual final –las relaciones internas y concretas que se establecen entre texto e imagen en el libro–, así como a la puesta en escena de la toma/acto fotográfica/o.

Desde la perspectiva de los estudios de género, desde el principio resultaba pertinente acercarse a *Cuerpo Correccional* desde la teoría feminista basada en la comprensión de la

conformación del sujeto desde el psicoanálisis; sin embargo, más tarde, al poner esta obra en relación con las demás, particularmente con *La manzana de Adán* y *Autocríticas*, las teorías de Judith Butler sobre la performatividad de la identidad de género resultaron esclarecedoras al intentar comprender las formas teatrales (montajes) en que la fotografía actúa para conformar sujetos y construir identidades. Al enfrentarnos a la fotografía, el lenguaje verbal escrito y la identidad de género como una forma de teatralización –una puesta en escena que se ensaya constantemente– que construye diferentes formas de la representación de subjetividades a partir de la apertura del *inconsciente óptico* –es decir, excavando en los sedimentos de las normas de representación impuestas a los individuos que se han naturalizado hasta desaparecer de la percepción consciente–, nos hemos encontrado una vez más con la dicotomía que separa realidad de ficción y que, desde el punto de vista de la teorización del libro fotográfico, en esta investigación la hemos relacionado con la vacilación en la literatura fantástica descrita por Todorov. La oscilación entre la imagen fotográfica y la literatura, que va desde la realidad a la ficción, desde el efecto de realidad (R. Barthes) al efecto de fantástico, justamente pone en jaque la estabilidad de las fronteras de la dicotomía realidad/fantasia, sin permitir que el receptor pueda decidir a cuál de estos dos ámbitos pertenece la narratividad del libro fotográfico, tal como indica Alejandra Torres para el caso de la escritura de Elena Poniatowska (citado en el capítulo uno). También en este sentido el libro fotográfico se constituye como un dispositivo de resistencia a las convenciones tanto dentro de la sociedad en general como al interior de las disciplinas y géneros artísticos. Socialmente se resiste –o trata de bloquear– los preceptos de una cultura patriarcal capitalista que mantiene férreamente la dicotomía realidad/fantasia para promover el consumo de mercancías que siempre parecen inalcanzables e insuficientes, entre ellas, la representación de la mujer como objeto de consumo; disciplinariamente, se resiste a determinar fronteras fijas y estables entre los diferentes medios y géneros artísticos, así como entre alta y baja cultura, al integrar en sí dos medios que, históricamente, uno ha sido considerado el privilegio de las clases cultas –la escritura alfabética– y el otro como destinado a las grandes masas incultas –la imagen en los medios de comunicación masiva; un lenguaje simbólico que requiere decodificación e interpretación opuesto a un lenguaje “sin código” que puede ser comprendido por cualquiera, sobre todo si su representación se corresponde punto por punto con la

percepción visual que hemos heredado de la realidad. Por su parte, la aparición insistente y constante del cuerpo humano –especialmente el rostro fotogénico en su pose dramática– y de la identidad de los sujetos atravesando los libros fotográficos que hemos abordado en esta investigación se constituyen como temas que están directamente relacionados con la problemáticas de los límites y las fronteras que surgen desde la perspectiva de las intertextualidades de las vanguardias de los años sesenta, setenta y ochenta. El cuerpo, entonces, lo podemos entender no sólo como soporte –en tanto superficie donde inscribir el arte y la identidad–, sino también como otro medio dentro de una red intermedial, así como un dispositivo inscripto en las redes de poder, que está sujeto a los múltiples niveles y modalidades de relaciones y diálogos que se producen en el tejido social y político de un determinado contexto cultural, relaciones móviles y flexibles que, como las disciplinas y los géneros, producen una permeabilidad que, una vez más, cuestiona la ideología de límites estables e infranqueables. En este sentido el programa que apuntaba a la (con) fusión de las disciplinas, especialidades y géneros tiene su correlato en el cuerpo humano sometido a las distintas instancias de su inscripción en la sociedad –y, en último término, en un Estado que decide la ciudadanía de esos cuerpos, aceptándolos, desterrándolos, torturándolos o extirpándolos. El cuerpo, podemos interpretar a partir de las obras analizadas en nuestra investigación, no puede representarse –por lo tanto visualizarse– como un bloque sólido impermeable que separa nítidamente el adentro del afuera, distingue clara y definitivamente entre hombre y mujer, entre objeto y sujeto; el cuerpo representado e intervenido en las prácticas artísticas aludidas desafía la carga de una identidad impuesta, normada e inalterable a través de la manifestación explícita de su permeabilidad con procedimientos como la piel rajada, los fluidos que entran y salen de él dejando una mancha a modo de huella o de índice, o camuflándose contra un contexto de fondo. En este contexto, el cuerpo como soporte artístico se relaciona con los cuerpos detenidos y desaparecidos de la dictadura chilena. En tanto el cuerpo se ha convertido en un soporte artístico a nivel mundial en la cultura occidental, principalmente como consecuencia del desarrollo de las teorías y de la lucha feministas frente a los modelos patriarcales que han *cosificado* a la mujer dentro de la sociedad de consumo, aquí se suma el contexto de horror que ha convertido a todos los cuerpos en nada más que carne, despojándolos de una identidad que yace en las fosas comunes de los crímenes del Estado. El cuerpo, así como el

libro fotográfico, en una misma pero opuesta estrategia del desvanecimiento efímero de la performance, ponen en escena aquellas materialidades permeables y flexibles que construyen identidades a lo largo de diferentes actuaciones en el tiempo y que, eventualmente, solo pueden ser desveladas en un presente-futuro cuando se reactualicen en nuevas recepciones. Los libros fotográficos, objetos intermediales insertos en un complejo tejido social y cultural que se sigue expandiendo hacia sus costados –de forma radial como la tela de araña, “la memoria no es en absoluto unilineal [...] la memoria funciona de forma radial, es decir, con una cantidad enorme de asociaciones, todas las cuales conducen hacia el mismo acontecimiento” (Berger, 2013;81)– , funcionaron y siguen funcionando tanto como dispositivos de barricada, en su momento de producción, como de dispositivos del registro y la memoria hoy, pero constituyen sobre todo objetos que se siguen resistiendo a la sutura y la clausura de las fronteras mediales, disciplinarias, genéricas y semánticas, que siguen exigiendo un *distanciamiento*, pero a través de una distancia que requiere de un acercamiento comprometido con el contexto de su producción, que nos obligue a aguzar críticamente la mirada no solo para intentar ver –recordar– lo acontecido durante la dictadura, sino quizás principalmente para proyectarlo, como un rayo fugaz, sobre nuestro presente.

ANEXO: ILUSTRACIONES

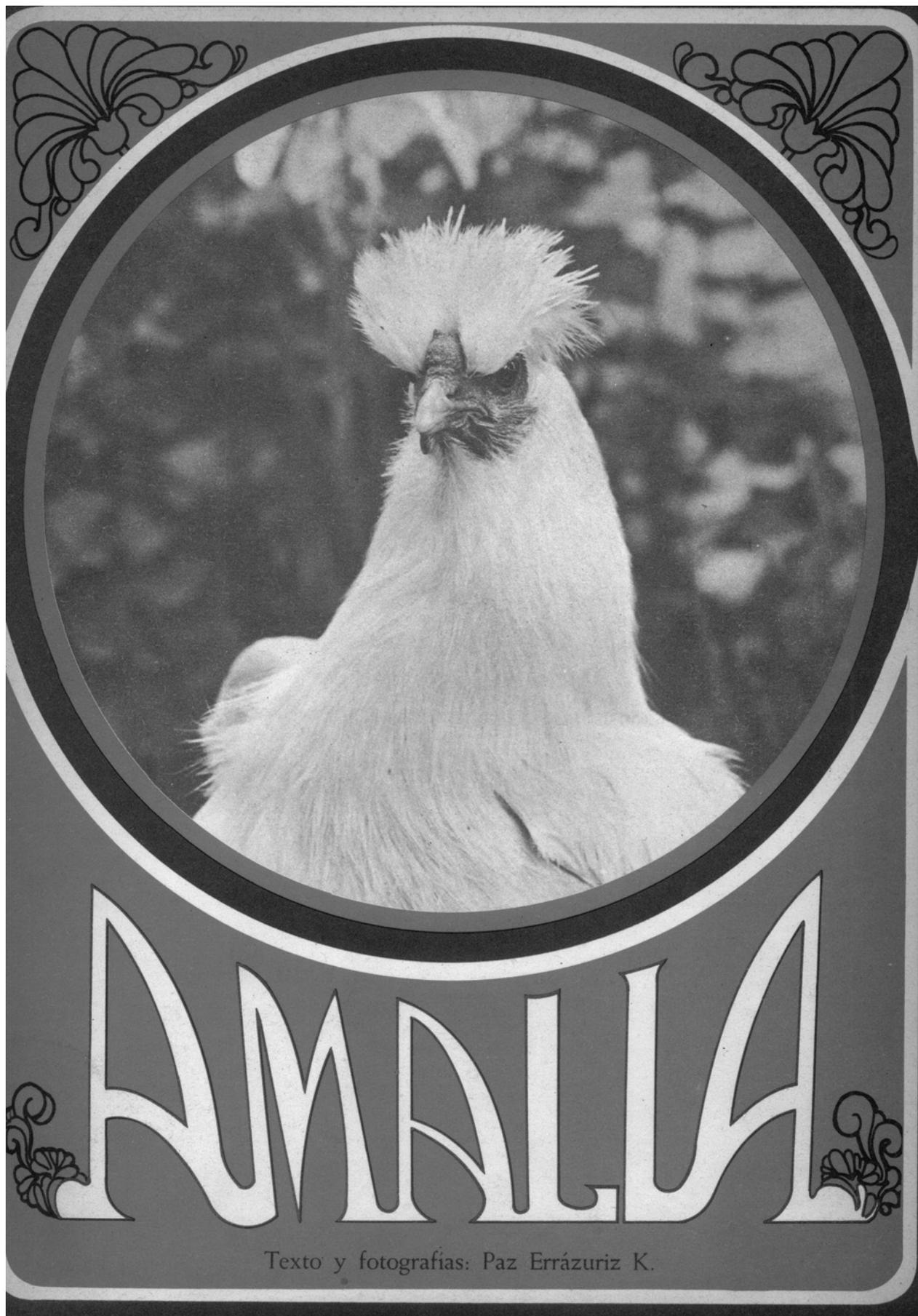


FIGURA 1

Amalia (1975)

Fotografías: Paz Errázuriz. Textos: Paz Errázuriz
Colección Zapatito Roto. Editora Lord Cochrane, Chile



FIGURA 2

Final de pista (1977)

Texto: Eugenio Dittborn. Obras: Eugenio Dittborn. Fotografías: Daniel Arnoff, Antonio Larrea, Jack Ceitelis. Diseño: Eugenio Dittborn. Galería Época y Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile

**FIGURA 3****e. dittborn. (1979)**

Textos: Ronald Kay para N.N. autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)

Fotografías: Nano Hupat. Diseño: Eugenio Dittborn y Ronald Kay

Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires

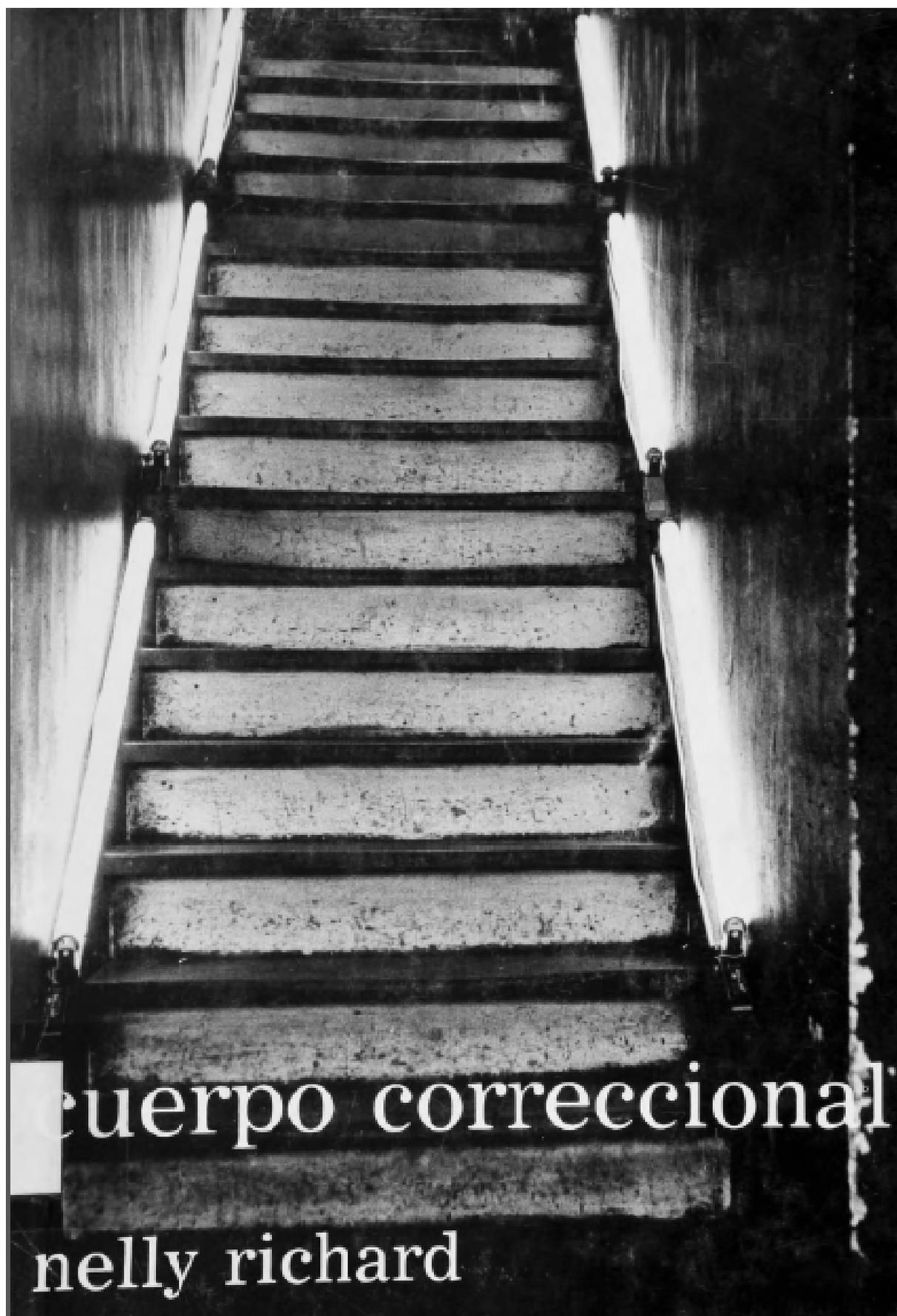


FIGURA 4

Cuerpo Correccional (1980)

Artista: Carlos Leppe. Textos: Nelly Richard y Carlos Leppe. Concepto: Nelly Richard y Carlos Leppe. Montaje: Carlos Altamirano. Fotografías: Carlos Altamirano, Jaime Villaseca, Francisco Zegers, Lotty Rosenfeld. Editado por V.I.S.U.A.L., Santiago de Chile

AUTOCRITICAS



MARCELA SERRANO

FIGURA 5

Autocríticas (1980)

Artista: Marcela Serrano. Textos: Marcela Serrano. Edición: Marcela Serrano y Lotty Rosenfeld
Fotografías: Leo Kocking, Ana María López y Lotty Rosenfeld. Imprenta: Editora Granizo, Santiago de Chile
Ejemplares: 500

CLAUDIA DONOSO - PAZ ERRÁZURIZ



LA MANZANA DE ADÁN

■
ADAM'S APPLE

ZONA
EDITORIAL

FIGURA 6

La manzana de Adán (1990)

Fotografías: Paz Errázuriz. Textos: Claudia Donoso

Colaboradores: Thomas Daskam, Mario Fonseca, Enrique Lihn, Gonzalo Donoso Yañez, Sebastián Barros, Juan Dávila y Dorothy Hayes.. Edición: Juan Andrés Piña. Zona Editorial, Santiago de Chile.



FIGURA 7

Fotografías de delincuentes extraídas de revista especializada.
En *e. dittborn* con textos de Ronald Kay.



FIGURA 8

“El pintor debe sus trabajos al rostro de la persona humana...” (p.8)
En *Final de pista* (1977). Eugenio Dittborn

 Como ya les conté antes, en la casa hay muchas palomas, y ellas creen tener los mismos derechos que yo. Además, me siguen a todos lados, incluso hasta la cocina de la casa, que es un lugar donde voy todos los días, y a veces más de una vez al día. La conozco muy bien; el lavaplatos, la mesa, el aparador, todo.

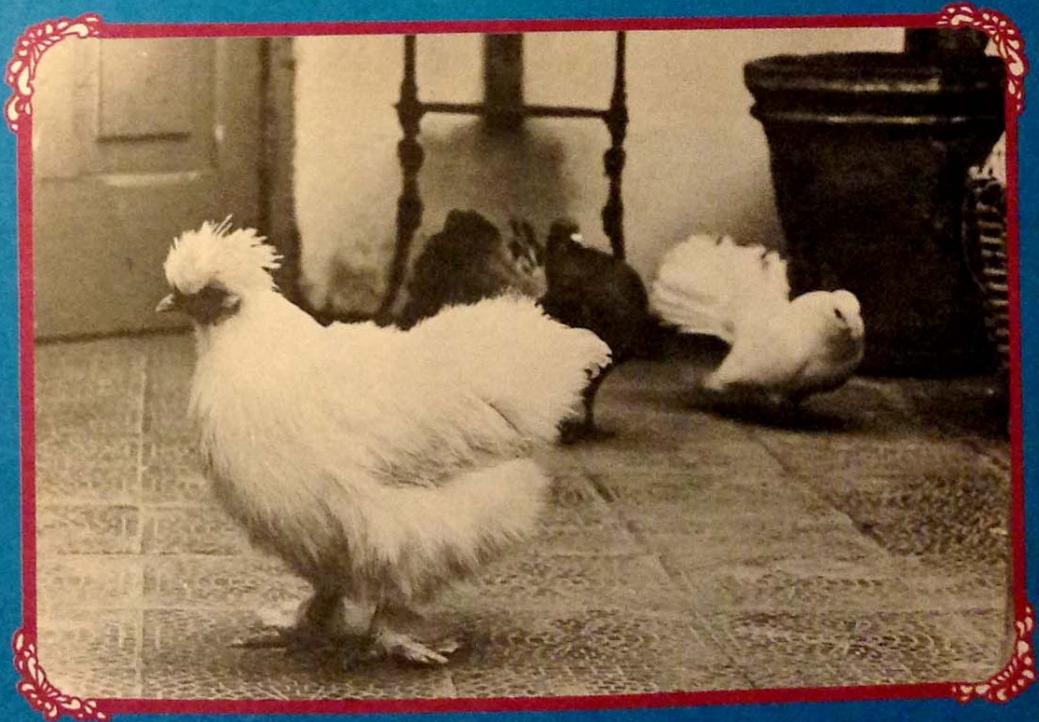


FIGURA 9

“Como ya les conté antes, en la casa hay muchas palomas, y ellas creen tener los mismos derechos que yo. Además, me siguen a todos lados, incluso hasta la cocina de la casa, que es un lugar donde voy todos los días, y a veces más de una vez al día. La conozco muy bien: el lavaplatos, la mesa, el aparador, todo”.

En *Amalia* (1975). Paz Errázuriz

5

10 DIRECCIONES EN LA AUTOCRITICA

AUTOVELARSE	CRITICARSE
DESCONOCERSE	CRITICARSE
AMURALLARSE	CRITICARSE
DESCOMPONERSE	CRITICARSE
EMBALSAMARSE	CRITICARSE
OSIFICARSE	CRITICARSE
ENTERRARSE	CRITICARSE
ALGODONARSE	CRITICARSE
NARCOTIZARSE	CRITICARSE
.....	CRITICARSE

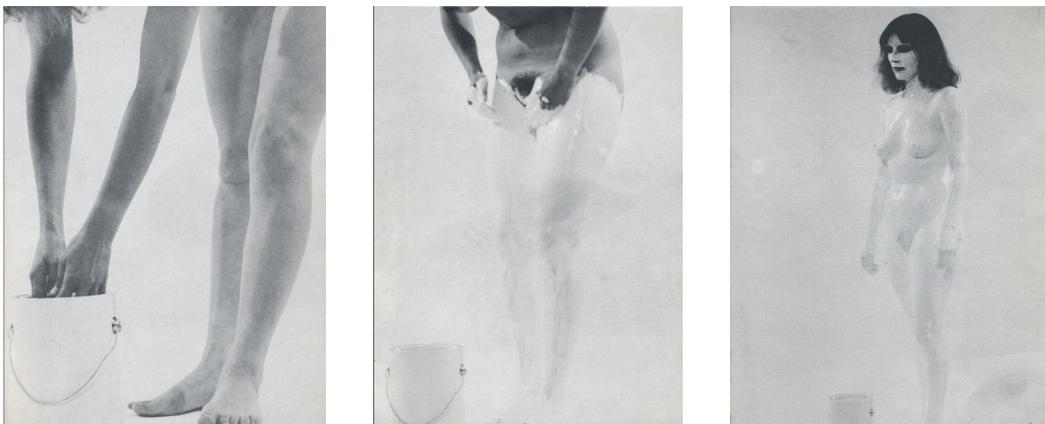


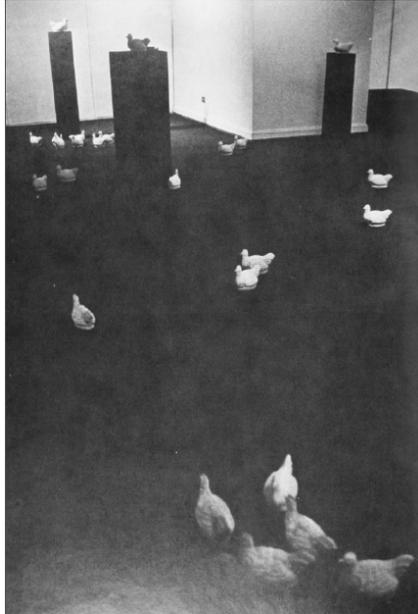
FIGURA 10

Autocríticas (1980). Marcela Serrano.
Varias páginas.



FIGURA 12

VIUDA (1985)
(Colectivo de Acciones de Arte)
Fotografía: Paz Errázuriz



PRIMERA DIMENSION PANICA DE LA FIGURA MATERNA/

0.1 actualmente condensa las partes escenográficas de tu "Happening de las Gallinas" en una vasta unidad referencial o referencia preliminar a la Función Materna hoy mayorada en tu obra - entonces (1974) anticipada por el signo multiplicativo del huevo en relación contigua a la gallina/ por el signo connotativo de la fecundación.

0.2 tu acto profuso de saturación escénica por concentración de señales proliferantes, procreativas, escenifica el volumen delirante de tu ofuscación genésica en una especialidad enteramente consumida por la prueba obsesional de la capacidad reproductora de la especie, en lo incalculable de los huevos o gallinas seriados en yeso, en la sin numeración de las copias (de divulgación) y pertenencia de la matriz exotérica/ en tu propia incontinencia, tú exhibes la dimensión incontrolable y fácilmente catastrófica de la función reproductora. tú exhibes, en la proliferación, la dimensión secretamente pánica - porque indiscriminada - de la función de procreación/ su dimensión fóbica.

0.3 en la ofensiva numeraria de los huevos o gallinas seriados en la sala, en la demasia de las señales o repleción escénica, en la sobreabundancia de las presencias fecundadas o fecundantes/ en la exorbitancia de tu gesto de seriar, tú cargas la figura genitora -o materna- de un significado omnipresente, no simplemente completivo (armónico) sino sobrante, sino excedentario, en el disparate numérico de tu "Happening de las Gallinas", tú cargas la figura materna de un significado ya pletórico/ abusivo.

19

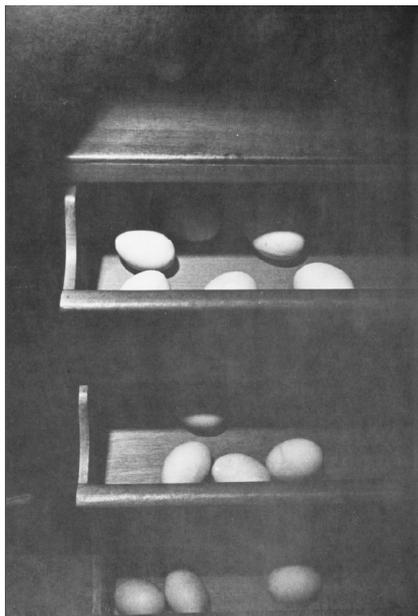


0.4 en tu "Happening de las Gallinas", tu mesurando sentado -en medio de la sala- el alcance final del desastre materno o desastre panorámico, y soportando -a modo de epilogo- una corona anticipadamente fúnebre cuyo círculo interior libera parte de tu persona mínimamente resignada a ser víctima de la circunstancia, desde el interior de tu corona fúnebre, exiguamente meditativo, tú deduces con humor - desfallecido en la lógica - o con melancolía - suspendido en la extroversión - / tú deduces el abuso o causalidad materna del conjunto numérico de hechos (huevos y gallinas) circundantes.

0.5 la escena en blanco y negro por ti contrastada en la sala del "Happening de las Gallinas", asocia -por copresencia física- la representación de la vida captada en su exageración genética (huevos y gallinas multiplicables al infinito) a la representación de la muerte captada en su señal de duelo (la corona fúnebre).

tú contemplas el final o defunción desde su orilla contraria: el origen de la vida/ desde su remate, y construyes -a escala materna- tu propia teleología, enmarcada en el formato del Happening, por la corona, cuya señal de duelo indica la ausencia de algo, la no existencia o pérdida, en medio de la sala donde rige -por oposición- la presencia sobrenumeraria del todo de la especie, me indicas que tu lamentación -topandote con los extremos- concierne la falta (o deficiencia) contrastada por el exceso/ la falta entendida como déficit de identidad y contrastada -en tu sofocada economía de sujeto- por el volumen excedentario de la representación materna, colmándote.

21



0.6 la devastadora conclusión de tu "Happening de las Gallinas" o desaparición casi total de los huevos y gallinas (llevados a la fuerza, arrebatados por los espectadores) construye -para mí- una metáfora voraz en cuya relación el saqueo general de las piezas se compara -por compulsión, por agresividad- con el acto de la devoración.

tragándose la obra, simulando la ingestión o consumición de tus unidades escultóricas en un acto vehemente de apropiación (de incorporación del objeto), el grupo canibal de los espectadores transforma tu Happening en un banquete mayoritario o acontecimiento digestivo, durante el cual procede a devorar tu serie referencial, librándote (por procuración) de la Referencia Materna masivamente ingerida por vía restitutiva de oralidad/ re/ingurgitada.

23

FIGURA 14

Secuencia de la "Primera dimensión pánica de la figura materna/" en *Cuerpo Correccional* (1980)
Textos de Nelly Richard. Fotografías de Jaime Villaseca

Me como las migas de la mesa y hasta he metido la cabeza al azucarero. El otro día me resbalé y casi me caigo del lavaplatos, por suerte no estaban las palomas porque se habrían reído a carcajadas de mí, ¡son tan antipáticas! Hasta pienso que me tienen envidia. Y creo que es debido a mi plumaje tan suave y sedoso. Dicen que mi nombre es sedosa del Japón, con ese nombre impresiono a cualquiera. Claro que yo creo que cuando uno es tan distinta a los demás, se tiene muchos problemas. Pero en general puedo decir que me las arreglo bastante bien.

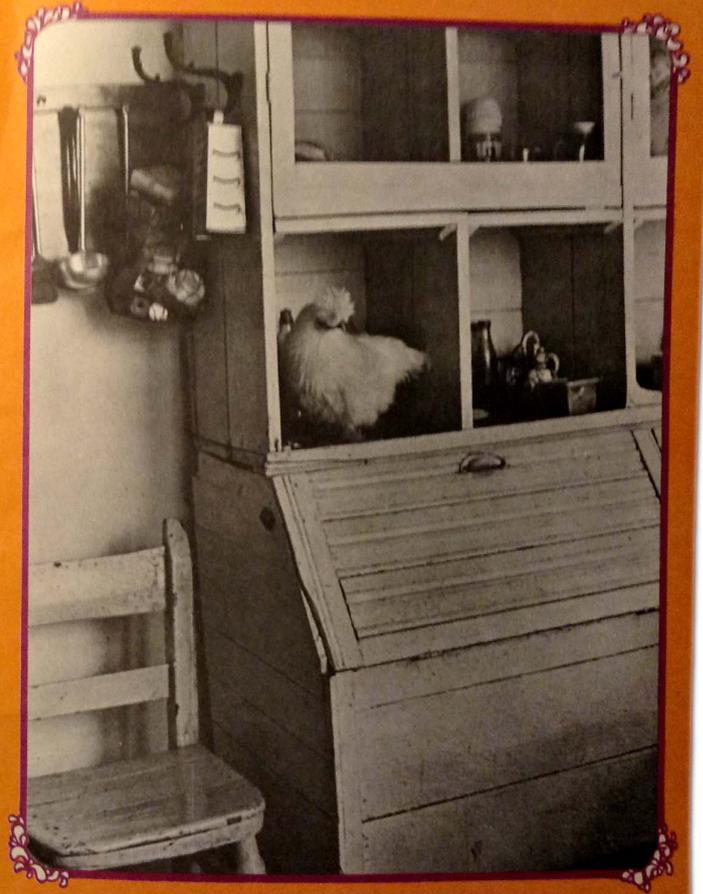


FIGURA 15

“El otro día me resbalé y casi me caigo del lavaplatos, por suerte no estaban las palomas porque se habrían reído a carcajadas de mí ¡son tan antipáticas! Hasta pienso que me tienen envidia. Y creo que es debido a mi plumaje tan suave y sedoso. Dicen que mi nombre es sedosa del Japón, con ese nombre impresiono a cualquiera. Claro que yo creo que cuando uno es tan distinta a los demás tiene muchos problemas. Pero en general, puedo decir que me las arreglo bastante bien”.

En *Amalia* (1975) de Paz Errázuriz



FIGURA 16

Retrato de Evelyn en *La manzana de Adán* (publicado 1990) de Paz Errázuriz.

**FIGURA 17**

Olympia (1863) de Manet
Venus de Urbino (1538) de Tiziano
Bacante recostada (1845) de Félix Trutat

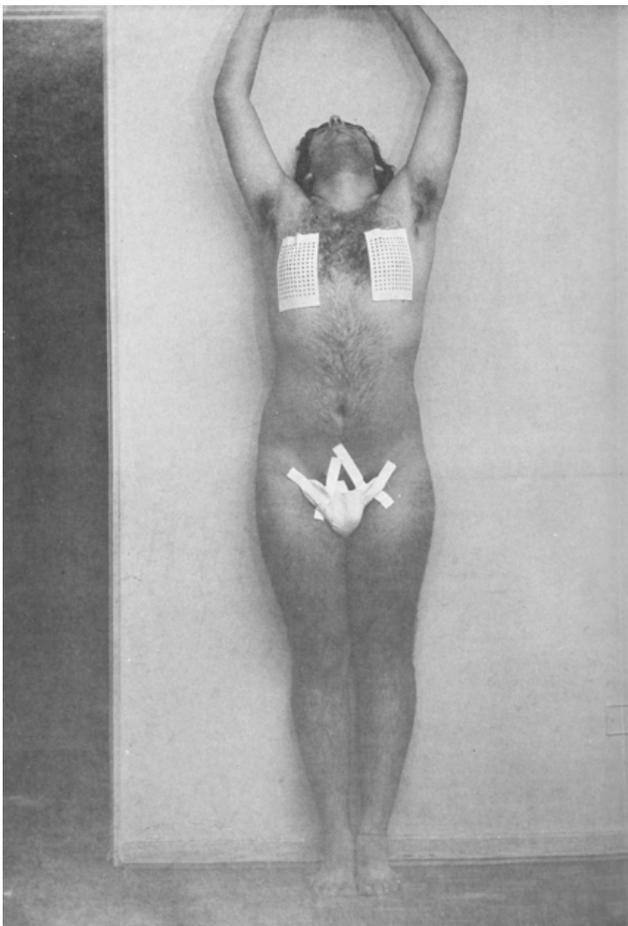
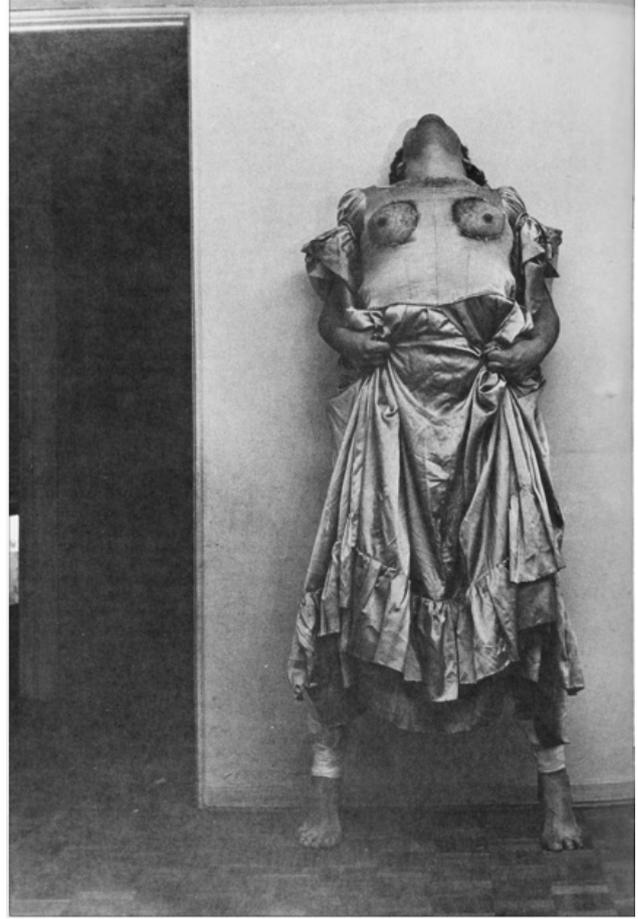
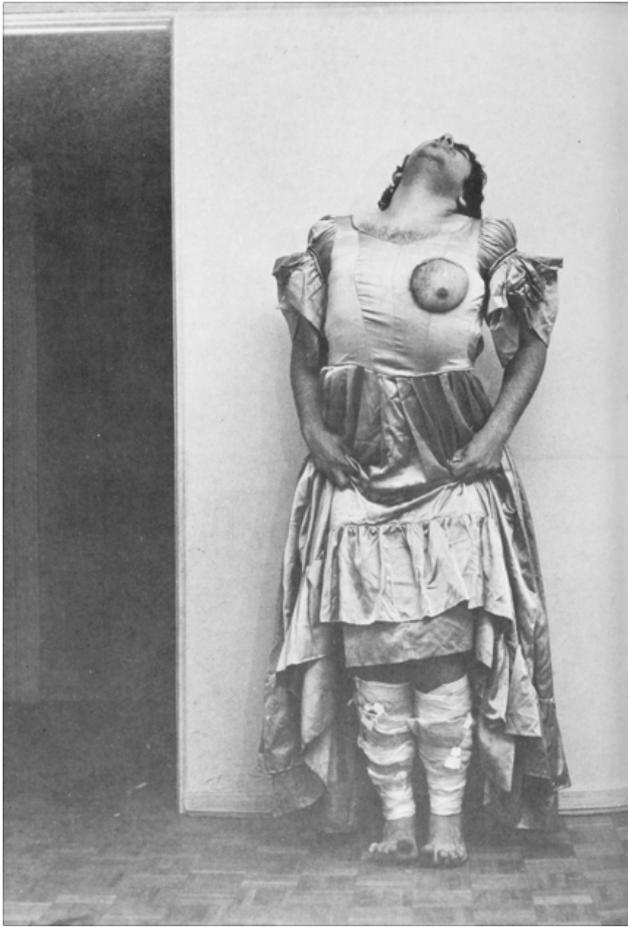


FIGURA 18

Secuencia fotográfica de la "Función de mimesis" en *Cuerpo Correccional* (1980)
 Textos de Nelly Richard. Fotografías de Jaime Villaseca



CORAL. LA CARLINA



CORAL. LA CARLINA

70



CORAL. LA CARLINA

71

FIGURA 19

Secuencia fotográfica en *La manzana de Adán* (1990)



0.4 en tu "Happening de las Gallinas", tu mesurando sentido – en medio de la sala – el alcance final del desastre materno o desastre panorámico, y soportando – a modo de epílogo – una corona anticipadamente fúnebre – cuyo círculo interior libera parte de tu persona mínimamente resignada a ser víctima de la circunstancia.

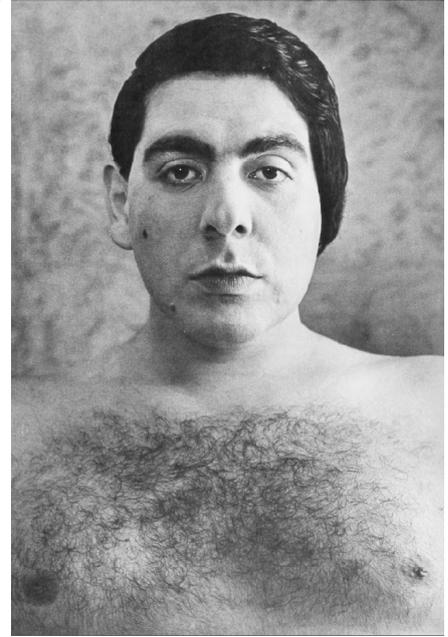
desde el interior de tu corona fúnebre, exigentemente meditativo, tú deduces con humor – desfallecido en la lógica – o con melancolía – suspendido en la extroversión – / tú deduces el abuso o causalidad materna del conjunto numérico de hechos (huevos y gallinas) circundantes.

0.5 la escena en blanco y negro por ti contrastada en la sala del "Happening de las Gallinas", asocia – por copresencia física – la representación de la vida captada en su exageración genética (huevos y gallinas multiplicables al infinito) a la representación de la muerte captada en su señal de duelo (la corona fúnebre).

tú contemplas el final o defunción desde su orilla contraria: el origen de la vida/ desde su remate, y construyes – a escala materna – tu propia teleología, enmarcada en el formato del Happening.

por la corona, cuya señal de duelo indica la ausencia de algo, la no existencia o pérdida, en medio de la sala donde rige – por oposición – la presencia sobrenumeraria del todo de la especie.

me indicas que tu lamentación – topándose con los extremos – concierne la falta (o deficiencia) contrastada por el exceso/ la falta entendida como déficit de identidad y contrastada – en tu sofocada economía de sujeto – por el volumen excedentario de la representación materna, colmandote.



21



0.6 la devastadora conclusión de tu "Happening de las Gallinas" o desaparición casi total de los huevos y gallinas (llevados a la fuerza, arrebataados por los espectadores) construye – para mí – una metáfora voraz en cuya relación el saqueo general de las piezas se compara – por compulsión, por agresividad – con el acto de la devoración.

tragándose la obra, simulando la ingestión o consumición de las unidades escultóricas en un acto vehemente de apropiación (de incorporación del objeto), el grupo canibal de los espectadores transforma tu Happening en un banquete mayoritario o acontecimiento digestivo, durante el cual procede a devorar tu serie referencial, librándote (por procuración) de la Referencia Materna masivamente ingerida por vía restitutiva de oralidad/ re/ingurgitada.

23

FIGURA 20

Secuencia fotográfica de "La pose disidente" en *Cuerpo Correccional* (1980)
Textos de Nelly Richard. Fotografías de Jaime Villaseca



FIGURA 21

Diamela Eltit en *Lumpérica* (1983)
Fotografía: Lotty Rosenfeld



FIGURA 22

Gina Pane en *Azione Sentimentale* (1973)



FIGURA 23

Ana Mendieta en la serie *Siluetas* (México, 1978)



FIGURA 24

Final de la secuencia fotográfica de *Autocríticas* (1980), Marcela Serrano

Corpus

Amalia (1975)

Fotografías: Paz Errázuriz
Textos: Paz Errázuriz
Editora Lord Cochrane, Chile

Autocríticas (1980)

Artista: Marcela Serrano
Textos: Marcela Serrano
Edición: Marcela Serrano y Lotty Rosenfeld
Fotografías: Leo Kocking, Ana María López y Lotty Rosenfeld
Imprenta: Editora Granizo, Santiago de Chile
Ejemplares: 500

Cuerpo Correccional (1980)

Artista: Carlos Leppe
Textos: Nelly Richard y Carlos Leppe
Concepto: Nelly Richard y Carlos Leppe
Montaje: Carlos Altamirano
Fotografías: Carlos Altamirano, Jaime Villaseca, Francisco Zegers, Lotty Rosenfeld,
Editado por V.I.S.U.A.L., Santiago de Chile

Del espacio de acá. Señales para una mirada americana (1980)

Textos: Ronald Kay y Eugenio Dittborn
Imágenes: Eugenio Dittborn
Editores Asociados, Chile.

e. dittborn. (1979)

Textos: Ronald Kay para *N.N. autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)*
Fotografías: Nano Hupat
Diseño: Eugenio Dittborn y Ronald Kay
Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires

Final de pista (1977)

Texto: Eugenio Dittborn
Obras: Eugenio Dittborn
Fotografías: Daniel Arnoff, Antonio Larrea, Jack Ceitelis
Diseño: Eugenio Dittborn
Galería Época y Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile

La manzana de Adán (1990)

Fotografías: Paz Errázuriz
Textos: Claudia Donoso
Colaboradores: Thomas Daskam, Mario Fonseca, Enrique Lihn, Gonzalo Donoso Yañez, Sebastián Barros, Juan Dávila y Dorothy Hayes.
Edición: Juan Andrés Piña
Zona Editorial, Santiago de Chile.

Otras referencias a obras chilenas (1973-1989)

La nueva novela (1977)

(Edición facsimilar de 1985)

Poeta: Juan Luis Martínez

Concepción: Juan Luis Martínez

100 ejemplares que no estuvieron a la venta.

Lumpérica (1983)

Texto: Diamela Eltit

Diseño: María Angélica Dueñas

Fotografías: Lotty Rosenfeld

Ediciones del Ornitorrinco, Santiago de Chile

Manuscritos (1975)

Director: Cristián Hunneus

Editor: Ronald Kay

Visualización: Catalina Parra

Colaboradores: Felipe Alliende, Antonio Arbea, Joaquín Barceló, Cedomil Goic, Mario Góngora, Jorge Guzmán, Alvaro Jara, Enrique Lihn, José Ricardo Morales, Nicanor Parra y Juan de Dios Vial.

Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile.

Bibliografía consultada y de referencia

- Agamben, Giorgio. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.
- Azoulay, Ariela. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books, NY.
- Barry, Judith y Sandy Flitterman-Lewis. (2010). “Textual Strategies. The politics of art making” (publicado originalmente en 1980) en *The Feminism and Visual Culture Reader* (Edited by Amelia Jones), Routledge, Estados Unidos.
- Barthes, Roland. (1964). *Rhétorique de l’image*, École pratique des hautes études 6e section. _____. (2009). *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Argentina, Paidós.
- Benjamin, Walter. (2007). “Pequeña historia de la fotografía”, en *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata, Argentina, Terramar.
- . (2007). “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, en *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata, Argentina, Terramar.
- Berger, John. (2012). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gilli, Barcelona.
- Blejmar, Jornana, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García. (2013). *Instántaneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Librería ediciones, Argentina.
- Bourdieu, Pierre. (1990). *Photography a Middle-brow Art*. Stanford University Press, California. (Original publicado en 1965, Les Éditions de Minuit como *Un art moyen*)
- Brunet, François. (3 May 2012). *Photography and literature*, London: ReaktionBooks. Web.
- Bryant, Marsha. (1995). *Photo-textualities : reading photographs and literature*. Newark; London; Cranbury, NJ: University of Delaware Press ; Associated University Press.
- Bryson, Norman y Michael Ann Holly, Keith Moxey. (1994). *Visual Culture: Images and Interpretations*. Wesleyan University Press, USA. Kindle edition.
- Butler, Judith y Sara Salih. (2004). *The Judith Butler Reader*. Blackwell Publishing, Londres.
- Castillo, Alejandra. (2015). *Imagen, cuerpo*. Palinodia/Ediciones de la Cebra, Buenos Aires.
- Castro, Fernando. (1994). “Crossover dreams. Sobre la fotografía latinoamericana contemporánea” en *Image and Memory. Photography from Latin America 1866-1994* (edición de Wendy Watriss y Lois Parkinson Zamora). University of Texas Press, USA.
- Catalán, Pablo. (2003). “El infarto del alma de Diamela Eltit y Paz Errázuriz : palabra y fotografía.” *Aisthesis [artículo de revista]* 36 116–123.
- Colectivo de Acciones de Arte. (1982). *Ruptura*. Ediciones CADA. Santiago de Chile.
- Cortés-Rocca, Paola. (2011) *.El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Ediciones Colihue, Buenos Aires.

- Costello, Diarmuid. (2005). "[Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin Today](#)", en Andrew Benjamin (ed.) *Walter Benjamin and Art*, NYC/London: Continuum; pp. 164-184. (Edición en español: "Aura, Rostro, Fotografía: releer a Benjamin hoy" en *Walter Benjamin: Culturas de la Imagen*. Alejandra Uslenghi (comp.), Eterna Cadencia Editora (pp. 99-140), Buenos Aires).
- Crimp, Douglas. (2005). "Pictures" (1977) en X-TRA volumen 8 number 1, Fall 2005 (17-30)
- de los Ríos, Valeria. (2011). *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Editorial Cuarto Propio. Chile.
- Didi-Huberman, Georges. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros. España.
- Déotte, Jean-Louis. (2013). *La época de los aparatos*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Dubois, Philippe. (2008) *El acto fotográfico y otros ensayos*. La marca editora, Buenos Aires.
- Elleström, Lars. (2010). "The modalities of media: a model for understanding intermedial relations" en *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (11-48) Houndmills, Palgrave Macmillan.
- . (2013) "Photography and Intermediality. Analytical Perspectives on Notions Referred to by the term "photography" en *Semiotica* #197, 2013.
- Evans, J., & Hall, S. (1999). *Visual culture: The reader*. SAGE Publications in association with the Open University. Londres.
- Fernández, Horacio. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. Editorial RM, México.
- Ferrer, Rita. (2012). "Fotografía de la historia" en *FotoNo, Paz Errázuriz*, Alvimpress, Santiago de Chile.
- Flusser, Vilém. (2002). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Sigma, México.
- Foucault, Michel. (2004). *Esto No Es una Pipa: Ensayo Sobre Magritte*. Anagrama.
- Freeman, Michael. (2012). *The photographer's story. The Art of Visual Narrative*. Ilex, UK.
- Gamarnik, Cora. (2012). Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina, en Revista *Nuevo Mundo Mundos Nuevos (en línea) Images, mémoires et sons* (nuevomundo.revues.org)
- Guasch, Ana María. (2003). Los estudios visuales: un estado de la cuestión en Estudios Visuales #1 (recuperado de <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>)
- Guinta, Andrea. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. XXI Editores, Argentina.

- . (2011). *Escribir las imágenes: ensayos sobre el arte argentino y latinoamericano*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Horskotte, Silke y Nancy Pedri. (2008). "Introduction: Photographic Interventions" en *Poetics Today* 29:1, (1-29), Duke University Press
- Ivelic, Milán y Gaspar Galaz. (1988). *Chile arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso.
- Jenk, Chris. (2014). *Visual Culture*. Routledge. USA/Canadá (1ª ed. 1995).
- Jones, Amelia (Ed.). (2010). *The feminism and visual culture reader*. London: Routledge.
- Kay, Ronald. (1980). *Del espacio de acá*. Editores Asociados, Santiago de Chile.
- Kossov, Boris. (1994). "La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia europea y la experiencia exótica" en *Image and Memory. Photography from Latin America 1866-1994* (edición de Wendy Watriss y Lois Parkinson Zamora). University of Texas Press, USA.
- Krauss, Rosalind. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- _____. (1999). "Reinventing the medium" en *Critical Inquiry, Vol 25, N° 2, "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin* (Winter, 1999), pp. 289-305
- Kusch, Rodolfo. (2013). "Anotaciones para una estética de lo americano" en *Planteo de un arte latinoamericano*, Editorial Fundación Ross, Buenos Aires.
- Ledesma Pedraz, Manuela. (2005). "Literatura, Fotografía y Espacio Urbano." pp.9-22.
- Macchiavello, Carla. (2010). *Marking the Territory: performance, video, and conceptual graphics in Chilean art, 1975-1985*. Tesis doctoral en Art History and Criticism, Stony Brook University, New York.
- Marchant, Patricio. (2000). *Escritura y temblor*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una Introducción a la cultura visual*. Barcelona. Paidós.
- Mitchell, J.W.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Ediciones Akal, Madrid.
- Moeglin-Delcroix, Anne. (1997). *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Morales T., Leonidas. (2004). *Novela chilena contemporánea : José Donoso y Diamela Eltit*. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Nead, Lynda. (2010). "Theorizing the female nude" en *The feminism and visual culture reader*. Routledge, Londres/USA (extracto del libro publicado originalmente en 1992)

- Neustadt, Roberto.(2001) . *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Editorial Cuarto Propio, Chile.
- Oyarzún, Pablo. (2010). “Parpadeo y piedad”, en *Cirujía Plástica* (Berlín-NGBK), 1989. “Paz Errázuriz.” *Exit: imagen y cultura* 39-40.
- . (2003). *El rabo del ojo*. Editorial Arcis, Santiago de Chile.
- Parr, Martin y GerryBadger. (2004). *ThePhotobook: A Historyvolume I*. PhaidonPress, New York.
- . (2011). *ThePhotobook: A History volume II*. PhaidonPress, New York, 2006, 2008.
- Pastor Mellado, Justo. (2004). *Arte Chileno: Política de un significante gráfico*. Ponencia en *Coloquio Internacional Arte y Política*, 2, 3 y 4 de junio del 2004, La Factoría, Universidad ARCIS / Universidad de Chile / Galería Gabriela Mistral. Santiago de Chile.
- Piderit, M. Fernanda. (2016). “Humanario: los recorridos del texto y la imagen fotográfica” en *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*. Ediciones Universidad General Sarmiento. Argentina.
- Pollock, Griselda. (2010). “Screening the seventies: sexuality and representation in feminist practice –a brechtian perspective” en *The Feminism and Visual Culture Reader* (Edited by Amelia Jones) Routledge, Estados Unidos.
- Ramos, Julio. (2000) “Dispositivos del amor y la locura”. *Monográficas 2. Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. María Inés Lagos, ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 111-25.
- Revista de Crítica Cultural. (2004). *Arte y política desde 1960 en Chile*. N° 29/30, Noviembre 2004. Santiago de Chile.
- Rajewski, Irina O. (2005). “Intermediality, intertextuality, and remediation: a literacy perspective on intermediality” en *Intermedialités* N°6, Automme 2005.
- Richard, Nelly. (1994). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- . (2014). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Metales pesados, Santiago de Chile.
- Rivera-Hokanson, Miriam. (2009). “De La Palabra a La Imagen: Los Espacios Subordinados En El Infarto Del Alma De Diamela Eltit.” *La tatuana, revista de literatura, cultura, arte latinoamericano y peninsular, Universidad de Alabama* 1.
- Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial, Buenos Aires.
- Rosenblum, Naomi. (1994). *A History of Women Photographers*. Aberville Press Publishers, New York.
- . (1984, 1989, 1997). *A world History of Photography*. AbervillePressPublishers, New York.

- Schaeffer, Jean-Marie. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Cátedra, Madrid.
- Schneider, Rebecca. (2010). "The secret's eye" (publicado originalmente en 1997) en *The Feminism and Visual Culture Reader* (Edited by Amelia Jones) Routledge, Estados Unidos.
- Schröeter, Jens. (2010). "The politics of Intermediality" en *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* #2 (107-124)
- Schwartz, Marcy E, and Mary Beth Tierney-Tello. (2006). *Photography and writing in Latin America : double exposures*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Serviddio, Fabiana. 2012. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Miño y Dávila Editores, Buenos Aires.
- Sontag, Susan. (2012). *Sobre la fotografía*. De bolsillo, Buenos Aires.
- . (2004). *Regarding the pain of others*. Picador, USA.
- Soulages, François. (2010). *Estética de la fotografía* (publicado originalmente en 1998). La marca editora, Buenos Aires.
- Torres, Alejandra. (2012). *El cristal de las mujeres : relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. [Rosario]: Beatriz Viterbo Editora.
- Torres, Alejandra y Magdalena Pérez Balbi. (2016). *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*. Ediciones Universidad General Sarmiento. Argentina.
- Thayer, Willy. (2006). *El fragmento repetido*. Escritos en estado de excepción. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile.
- Uribe Arce, Armando. (2005). "Sobre Fotografías 1983-2002, De Nelly Richard, Claudia Donoso, Gonzalo Leiva y Paz Errázuriz." *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas* 38, pp. 266–269.