



**SENSIBILIDADES  
LITERARIAS  
CONTEMPORÁNEAS:**

***ACTIVACIONES  
POSIBLES***

SIMÓN TORRES

---

2024

*Este dossier corresponde a la actividad de transferencia a pares solicitada como retribución del proyecto 655483 adjudicado durante la convocatoria 2023 de Beca Chile Crea - Fondo del Libro y la Lectura.*

# Índice

## I

Introducción

---

## II

*El libro forma y contenido*

a).- El libro más allá de la palabra

b).- El libro objeto y las publicaciones experimentales

Bibliografía

---

## III

*Periodismo Narrativo y la configuración de un nuevo canon textual*

a).- El periodismo narrativo vive

b).- Tiempo y etapas

Bibliografía

---

## IV

*Palabras sobre imágenes: el ojo fotográfico, el ojo resistente de la AFI*

Bibliografía

---

## V

*La voz del vídeo: mi parábola sobre La Venda de Gloria Camiruaga*

Bibliografía

## (I) Introducción

La literatura aún en construcción, pareciera a veces disponerse sobre algunos cánones prefigurados. Es como si cualquiera pudiera atribuirle una forma inmediata, géneros que se estiman más que otros, la Novela como el gran ganador. El lugar, por ejemplo, hacia donde todos los periodistas norteamericanos querían arribar durante la época del sesenta: dejar la maquinaria del diario, para lanzarse a buscar esa casita en la playa que los cobijaba cuando se decidían a dar el salto ganador y escribir su “primera novela”. Así lo menciona una y otra vez Tom Wolfe (2012) en el libro *El Nuevo Periodismo*. Luego, a la inversa, ya en los 2000 son, precisamente, los escritores de novelas quienes quieren a todas luces probar algo de ese periodismo del que tanto se habla. Se inmiscuyen en vidas ajenas, se lanzan al vacío, capaces incluso de mimetizarse con el sujeto de su observación para dar con el tono y la forma precisa de lo que esas palabras deben decir. Una larga perorata de entrevistas lo estima así en la compilación titulada *El Nuevo Nuevo Periodismo* (2015), donde los escritores cuentan cómo avanzan -sin escatimar en estrategias- sobre la realidad, para transformarla en el foco de su interés más obsesivo.

Se trata de cruces e hibridaciones, de aventurarse a reconocer que la literatura sabe poco o nada de ella; que aún se interroga, que siempre se ha interrogado y que es la industria en sus diversas variantes, a la que le conviene estimar que el hecho de la forma de producir un texto está vencido. Fuera de esos escenarios, el misterio avanza. Y se extiende. Explicaciones hay variadas. Una de las posibilidades presentadas está en el gusto.

Quiero ir a David Hume (2008) cuando reflexiona sobre las emociones sublimes de la mente, al decir que tienen un origen delicado y tierno, que las ubica lejos de la percepción que se desarrolla en un estado de cotidianidad corriente. Así, para aflorar en su total plenitud, estas emociones necesitan de “la concurrencia de muchas circunstancias favorables para hacerlas actuar con facilidad y exactitud, de modo que el menor estorbo exterior las perturbaría” (Pág. 45).

Dada estas condiciones, la manifestación excelsa del gusto se plantea como una hazaña, que pocas veces tiene la real capacidad de ejecutarse. Si bien la pluralidad de gustos es factual, esta perspectiva instala la existencia de una dificultad concreta a la hora de asistir a la propia sensibilidad de forma atenta. “La diferencia de los hombres es, realmente, mayor de lo que parece a primera vista” (Hume 2008:40).

Para Hume ir hacia el gusto personal supone una realidad corporal que posibilita la creación de una o varias operaciones estéticas, que vendrían siendo una secuencia de arrojados sensibles con atributos confesables. De modo que, al ponerlas en juego, estas arremetidas perceptivas habilitan un plano que alienta el análisis y la práctica de lo bello.

En este sentido, la relación entre estética, cuerpo y gusto en Hume si bien se acoge a la naturalidad de un colectivo que puja por una norma que articule esta triada, en pos de afirmar ciertas sensaciones comunes y defenestrar otras, resulta más compleja al reconocer en ese vínculo la voluntad particular que cada existencia administra. Así las cosas, “la belleza no es una cualidad en sí misma, existe solo en la mente que las contempla y cada mente percibe una belleza diferente” (2008:42).

Este dossier de carácter experimental se pasea por variadas formas de enfrentarse al origen y movimiento continuo de la palabra. Así lo presento, porque eso, creo, es lo que hace a un texto emerger. De modo que la invitación es a leer este material, abierto al diálogo con el lector, desde un lugar crítico, que al mismo tiempo disponga una curiosidad presente para dar con nuevas formas. La estructura de este dossier es una suerte de collage de ensayos sobre diversos caminos de la palabra. Comenzando por el libro: forma y contenido, siguiendo con el periodismo narrativo, palabras sobre imágenes y la voz del vídeo.

En el caso del primer acápite, hay que detenerse en la mirada del poeta mexicano Ulises Carrión, una sensibilidad delicada y tierna, donde todas las circunstancias concurren de forma favorable para lograr que la cualidad de la belleza tan escasa se exprese, íntegramente. De esta forma, asistimos al hermoso manifiesto *El arte nuevo de hacer libros* (1974) que transforma al libro en un campo de acción donde ya no solo existe en su calidad de objeto sino que también metafóricamente (Borsuck, 2020; Bhaskaran, 2006; Malumian y López, 2016). El libro como aventura, como movilidad necesaria entre las fuerzas rígidas de los sistemas económicos con ideación androcéntrica. Un cuerpo lleno de olores, sabores, sonidos y texturas. Un juego de fantasías y ficciones que enlazan versiones personales del mundo externo.

Dice Carrión: “Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos”.

Lo que se advierte en el manifiesto atemporal de Carrión es una imaginación que ha encontrado un espacio - tiempo apropiado para despuntar en la armonía de asentar estética, cuerpo y gusto. Se echa a andar el juicio sensitivo (Baumgarten, 2014) que irrumpe en la escena artística aperturando una ventana por donde se puedan visualizar

nuevas rutas que delineen otras formas de imaginar el libro. Esta vez la fragilidad de lo sensible sucumbe ante las condiciones que propician el desempeño de la imaginación (Didi-Huberman, 2011; Hume, 2008), sorteando la normatividad de una percepción estandarizada y en cadena.

Posteriormente, el periodismo narrativo hace su entrada para profundizar sobre las ideas esbozadas al inicio de esta introducción. Y sobre todo, arremete con la importancia de la escucha para iniciar el vuelo literario. Sin escuchas el periodismo no existiría. Y escuchar a otros es, a veces, algo similar a esto “una palabra tiene sed de otra palabra y así se hace el lenguaje: un paisaje que parece infinito y, sin embargo, no es sino la obsesión de lo negro sobre lo blanco, del barullo sobre el silencio, la invalidez por decir y la desnudez en callar. Una palabra no dicha guarda el aliento de algo que alguien, tal vez en una noche de enero, hubiera deseado escuchar” (Skliar, 2014: 16).

Más allá, a modo de finalización del texto precedente, aparecen estos dos ensayos sobre imágenes. Las palabras que traemos a colación para entender en el presente el hacer fotográfico de la *Asociación de Fotógrafos Independientes* (AFI) durante la dictadura cívico-militar y luego, la reflexión que asoma al ver el corto documental *La Venda* de la cineasta Gloria Camiruaga sobre la tortura de mujeres en los ochenta. Ambos espacios más libres, donde no se puja necesariamente por hacer el link con la palabra, pero donde sí se reconoce que las imágenes evocan palabras y viceversa. Que el hacer literario también puede y necesita aflorar desde ahí. Pensemos en el libro *Unas Fotografías* (2021) de Carlos Altamirano donde la escritura de un artista visual despunta al observar las fotografías que ha guardado por años en una caja de cartón: “aceché con paciencia cada foto, atento al momento en que comenzara a emanar sus sentidos latentes, y, aprovisionado con mi archivo de frases acreditadas, finalmente escribí” (Pág.11).

## Bibliografía

Altamirano, Carlos (2021) Unas fotografías. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Baumgarten, Alexander G. (2014) Estética breve. Prólogo, selección, traducción y notas de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas [Colección Excursus].

Borsuk, Amaranth (2020). El libro expandido: variaciones, materialidad y experimentos Buenos Aires- Madrid: Ediciones Ampersand.

Bhaskaran, Lakshmi (2006). ¿Qué es el diseño editorial? España:

Index Book S.L Carrión, Ulises (1974). El arte nuevo de hacer libros. Disponible en <<https://revista.escaner.cl/node/6894>>

Didi-Huberman, Georges (2011). El atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas? Disponible en

<[https://mediosyhumanidades.files.wordpress.com/2015/09/didi-huberman\\_-atlas-1.pdf](https://mediosyhumanidades.files.wordpress.com/2015/09/didi-huberman_-atlas-1.pdf)>

Hume, David (2008) La norma del gusto y otros escritos sobre estética, Valencia: Muvim.

Malumian, Víctor y López, Hernán (2016). Independientes ¿de qué?: Hablan los editores de América Latina. México: Fondo de Cultura Económica.

S.Boyton, Robert (2015) El nuevo Nuevo Periodismo. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

Skiliar, Carlos (2014). Barcelona: Editorial Candaya.

Wolfe, Tom (2012). El Nuevo Periodismo Barcelona: Anagrama.

## **(II) El libro: forma y contenido**

Pensar el libro como campo de acción supone reconocer que no sólo existe en su calidad de objeto sino también metafóricamente (Borsuck, 2020; Bhaskaran, 2006; Malumian y López, 2016). Quizás por eso su significación y desempeño ha ido variando a través del tiempo de ser “una fuente de inspiración religiosa a un objeto de entretenimiento; de un instrumento pedagógico a una obra de arte en sí mismo” (Morales 2016:12). El libro supone una trascendencia a las estructuras verbales que lo sostienen al entrar en diálogo con los lectores, poblando de ideas e imágenes la mente humana. Se trata de una tecnología que encara al yo en su esfera más íntima. Aborda la subjetividad propia de cada individuo y la expande hacia direcciones inciertas (Cavendish, 2021; Heidegger, 1986). De tal modo que si consideramos a nuestra mente tierra fértil el libro vendría siendo su principal abono.

El libro es una aventura, una puerta de entrada a lo que el mundo concreto reprime y detiene. Una movilidad necesaria entre las fuerzas rígidas de los sistemas económicos con ideación androcéntrica. Un cuerpo lleno de olores, sabores, sonidos y texturas. Un juego de fantasías y ficciones que enlazan versiones personales del mundo externo. Aquí la palabra – como describe el escritor Emiliano Monge- atraviesa sus tres estados: “líquido, gaseoso y sólido”. El libro es una extensión de quien (o quienes) lo produce(n), una prótesis que amplía el interior, un territorio para levantarse y decir lo que sea a quien sea con los riesgos que implica.

El diseño editorial se hace cargo de anatomizar el libro, de diseccionar sus partes si se quiere y percibir un cuerpo (Bhaskaran, 2006). Sentir la publicación en las manos es parte de la manifestación simbólica del libro también. No solo apela a su existencia concreta sino que entrega la posibilidad de ser disfrutado de principio a fin en el entendido que prepara la acción de leer. Roland Barthes (1964) reconocía en el libro el placer de la lectura e invitaba a cuestionar la certeza de su aproximación. No hay solo una forma de llegar a concretar la lectura. No hay un significado lineal al cual atenerse para tales efectos. En ese sentido, no debería ser tan complejo aceptar que la materialidad del libro cambie. Que de lo concreto pasemos orgánicamente a lo digital como el siguiente peldaño. En ese estadio estamos ahora, imbuidos en la era digital, encontrándonos entre e- books y piezas electrónicas desplegadas a granel.

Pierre Bordieu (1999) decía: el libro es un objeto de doble faz que es a la vez mercancía y significación. De modo que en la trastienda económica hay variaciones

que al mismo tiempo responden a los paradigmas actuales. Y mueven al diseño editorial en su aproximación objetual. La acción de publicar se sostiene, pero muta y va agarrando diferentes formas que dan con la siguiente ecuación: visibilidad y legibilidad que son piedras angulares del diseño editorial. Se pueden aplicar a los libros o bien, a publicaciones variadas como revistas, periódicos, experimentaciones análogas y digitales. El tema es hacer comprensible lo que se quiere comunicar y facilitar la entrada a ese sistema de significación que concreta la aventura del libro y sus derivados. Realizar una propuesta estética que en ocasiones, incluso, explora el libro de artista.

### **a).- El libro más allá de la palabra**

El libro es un artefacto de arte que nos entrega la capacidad de intimar (Borsuk, 2020). De estar a solas, de recorrer sus páginas una por una, en círculos o mediante otras expresiones figurativas. Repetimos: no hay recorrido lineal. Insistimos: nunca debería haberlo. Sin embargo, estamos estructurados en flecha. Avanzando como si supiéramos hacia donde. Es por eso, quizás, que el texto del artista mexicano Ulises Carrión caló tan fuerte en quienes han destinado tiempo a pensar el diseño editorial. A veces parece que se trata de un secreto que se pasan de boca en boca. La existencia de este manifiesto titulado *El arte nuevo de hacer libros* (1974) no puede ser omitido por quienes cavilan las expresiones del arte conceptual. Y es ahí donde han instalado los críticos y quienes hacen estas obras, al libro que no se lee en teoría: en la esfera del concepto. Una noción que es lejana para la mayoría porque implica un acceso estético que ha sido destinado a las clases dominantes. En ese sentido y volviendo a lo mencionado por Bordieu, resulta imperativo localizar al libro de artista como una mercancía que tiene un precio distante y segregador.

Pese a toda la arbitrariedad asociada sobre quienes son los destinatarios de estas obras, el libro de artista existe y su realidad imperfecta aporta a la discusión respecto de cómo desafiar el terreno editorial yendo a la contra de los formatos clásicos destinados al libro. La primera característica es la revalorización de la palabra como imagen. En el libro de artista la palabra se visualiza en su conjunto y puede integrar o componer imágenes diversas: collages, grabados, dibujos, entre otros. Se disfruta de la palabra manuscrita. Eso ya es, tremendamente, vinculante. Al respecto, Carrión dice:

*“Un libro es una secuencia de espacios.*

*Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos.*

*Un libro no es un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras. Un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros.*

*Un escritor escribe textos.*

*El que un texto esté contenido en un libro se debe únicamente a la dimensión de dicho texto o, tratándose de varios textos cortos (poemas, por ejemplo), al número de ellos”.*

Para Carrión los libros han sido concebidos como recipientes de un texto literario, pero son unidades autónomas que pueden contener cualquier tipo de lenguaje o sistema de signos. Esto es, potencialmente, emocionante. Pensar que incluso la página en blanco ya dice, abre un abanico de posibilidades sobre otras capacidades estéticas del ser humano que sin duda se erigen en la escena creativa. Carrión es una suerte de John Cage (músico, compositor y poeta estadounidense) de los libros. Se ha sentado frente a la página en blanco y ha dibujado varias líneas sobre ella inventando un nuevo sistema de signos. Es un ejemplo inventado. Carrión hizo más que líneas. Aún así esta imagen de él garabateando sobre la hoja en blanco nos sirve para ilustrar otra raíz emblema del nuevo arte de la fabricación de libros: la apropiación de una secuencia espacio – temporal sin necesidad de haber estudiado 5 años en alguna facultad de renombre. El nuevo arte apela a la capacidad que tienen los individuos de crear y entender signos y sistemas de signos (Oyarzún, 2000). Quizás por esto mismo, Carrión prefiere llamar al libro de artista como libro de obra. Para que no quede reducido a la élite y sus manifestaciones endogámicas de ritualización de la vida.

### **b).- El libro objeto y las publicaciones experimentales**

Una vez trasladado el concepto libro-obra se le ha atribuido a este mismo adminículo el nombre libro-objeto. Es un juego gráfico, una visualidad nueva que nos ha acercado al mundo del libro desde un ángulo aún más experiencial. Porque quien realiza el libro objeto se entrega ahí, se vierte entero. O parte de un mundo lleno de sobrecogimientos, de rutas de exploración creativas, de amplitudes diversas. Ejemplos de prácticas de este tipo hay varias. Pensemos en la obra del argentino Juan Carlos Romero (2012) que dentro de sus libros tiene uno llamado *Amigos hasta la muerte* donde ubica la foto y otras piezas gráficas de dos amigos de infancia en el interior de una caja con cuchillos. La señalética apunta a visualizar este aparataje que representa el arma con el cual ambos amigos se dieron muerte. La razón: problemas y discordancias. Otra obra del mismo autor es un libro que reúne todas las ofertas de multitiendas y supermercados que llegaban a su casa por debajo de la puerta.

Una buena pieza de poesía visual es el trabajo de la artista Yoko Ono en su libro *Pomelo* (1970) donde demuestra lo que implica el juego entre la palabra y el papel. Cómo la palabra se moviliza al interior con ritmos y acertijos que abren modos de aproximación distintas para los lectores. El libro se subdivide en 7 apartados: música, pintura, evento, poesía, objeto, cine y danza. Y ahí van apareciendo escritos. Algunos que invitan a la interacción directa con el lector como el poema dibujado “*Para ser leído con lupa*”, o la ficha que estimula a rayar un círculo en un espacio en blanco, o las frases para marcar líneas, o el cuestionario, o las listas de compras de Ono, entre muchos otros juegos que se descubren en el interior. En esta misma vereda, reconocemos a Juan Luis Martínez, poeta chileno que trabajó con grabados y collages. Antes de morir una imagen: el dibujo de dos calaveras y la frase escrita “estoy doblemente tranquilo”.

Sobre su obra, la poeta Elvira Hernández escribe en el artículo *Acopio de materiales y algunos andamios para allegarme* a la obra de Juan Luis Martínez (2001) lo siguiente: “Si Nicanor Parra había desarmado, hecho explotar el libro con sus Artefactos, Juan Luis Martínez buscó rearmarlo con otro modelo, en las cercanías de Mallarmé. Proseguía también con la idea de los surrealistas que procuraron romper los límites que separaban la expresión plástica de la expresión escrita” (Pág.34). La poesía visual permite difuminar aún más la frontera del libro. No se trata, únicamente, de hacer libro-objetos sino que de publicar. De hacer experimentos impresos que permitan el vuelo gráfico.

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1964). El susurro del lenguaje Barcelona: Editorial Paidós.
- Bordieu, Pierre (1999). Una revolución conservadora en la edición en Intelectuales, política y poder, Buenos Aires: Eudeba.
- Borsuk, Amaranth (2020). El libro expandido: variaciones, materialidad y experimentos Buenos Aires- Madrid: Ediciones Ampersand.
- Bhaskaran, Lakshmi (2006). ¿Qué es el diseño editorial? España: Index Book S.L Carrión, Ulises (1974). El arte nuevo de hacer libros. Disponible en < <https://revista.escaner.cl/node/6894>>
- Cavendish, Margaret, Poemas atómicos, Santiago de Chile: Descontexto, 2021. Díaz, Tevo (2000). Señales de ruta. Disponible en < <https://vimeo.com/85182037> >. Heidegger, Martin, Heráclito, Barcelona: Ariel, 1986.
- Hernández, Elvira (2001). Acopio de materiales y algunos andamios para allegarme a la obra de Juan Luis Martínez en Merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martinez, Chile: Editorial Intemperie.
- Malumian, Víctor y López, Hernán (2016). Independientes ¿de qué?: Hablan los editores de América Latina. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morales, María Paz (2016). Publicación de libros: guía básica del autor aficionado y profesional Chile: Fondo del Libro y la Lectura.
- Ono, Yoko (1970). Pomelo Argentina: Ediciones de la Flor.
- Oyarzún, Pablo, Anestésica del ready-made, cap. 3: "Arte y artificio", Santiago de Chile: LOM, 2000, pp. 213-254.
- Romero, Juan Carlos (2012). Libro de artista. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=UQVoKZedXBs>>.

### **( III ) Periodismo Narrativo y la configuración de un nuevo canon textual**

Las nuevas tecnologías y su avance han potenciado un ritmo acelerado a la hora de contar. Los discursos variados hoy enfrentan una multiplicación inaudita que muchas veces ha terminado por potenciar su fragmentación. Los diferentes dispositivos narrativos de la Internet, cortan y mutilan historias que podrían ser contadas con la calidez que ofrece la mirada de largo alcance. No es, únicamente, el manejo desde fuera del usuario el que permite eso, sino que es el propio usuario el que posibilita que su calidad de lector mute a esta escala. En ese sentido, contar historias para el periodismo ha implicado variaciones diversas. No obstante, hay una forma que ha venido en alza y obedece a la implementación de una narrativa periodística asociada a lo literario para entrar en distintos mundos con mayor pertinencia (Eco: 2002, Capote: 2000, 2004, 2006, 2007, Guerriero: 2009, Kapuściński: 2004, Puerta: 2010, Silva: 2007).

El periodismo narrativo recoge e insiste en los detalles y minucias que el periodismo ordinario desestima. La noticia como unidad fundamental del aliciente periodístico ha vuelto a transformarse en más de una ocasión. Es una unidad mutable que ha persistido en su sentido informativo más que otra cosa. Despersonalizada la noticia camina desde el rango de lo objetivo para instalarse a gran escala sin que sea tan sencillo reproducirla. La industria de los *mass media* así lo estima. Pese a ello, “la noticia” ha ido mutando con el paso del tiempo incorporando nuevas aproximaciones que la vuelven un tanto más compleja que sus versiones primarias. La información ha sido reorientada hacia las interpretaciones, hipótesis y tesis. Los medios han reconocido nuevos lectores que interrogan el mundo desde perspectivas más complejas y en ese pliegue es donde el periodismo narrativo encaja.

#### **a).- El periodismo narrativo vive**

Estas nuevas maneras de informar conviven con el vértigo digital que interroga, constantemente, las formas de hacer periodismo; produciéndose una reorientación estética y ética, en la cual el lector ahora ya no solo busca saber a través del periodismo sino que también emocionarse y entretenerse. El periodismo narrativo ha asumido la tarea de conmover al que se aproxima y lo ha hecho utilizando recursos literarios y artísticos, que permiten experimentar en las estéticas y las prácticas informativas anteriormente trabajadas. De esta forma, el “qué” pasa a compartir su

relevancia con el “cómo” en términos del discurso ofrecido en las distintas plataformas. Lo que vendría a potenciar el trabajo de los medios en épocas de constante cambio sería el publicar con un punto de vista propio, implicando una búsqueda intelectual y estética que dé cuenta de una inagotable reflexión social. Dice Andrés Puerta (2010) en el artículo “*El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época*”:

“El buen periodismo, ese que han llamado Nuevo Periodismo, Periodismo Literario, Literatura de Hechos, Literatura de No Ficción, Periodismo Personal, Paraperiodismo o el arte de narrar en el periodismo, como lo definiría Juan José Hoyos (2003), es subjetivo y omnívoro, porque toma elementos de las distintas disciplinas de las ciencias sociales y las distintas disciplinas de las ciencias sociales toman elementos de él. La noticia deja de ser objetiva, la objetividad como la verdad son conceptos relativos, lo que busca este tipo de periodismo es ser preciso, consultar el mayor número de fuentes posibles para acercarse al hecho, hacer una investigación responsable, contrastar distintos tipos de fuentes y, por supuesto, que el periodista interprete los datos, que no sea un agente pasivo, un simple transmisor de información (Pág. 50)”.

La vinculación entre periodismo y literatura es de larga data. Se inscribe con más fuerza en los años 60, en el panorama de escritura norteamericana, con pioneros en su exploración como Truman Capote, Tom Wolfe (2001, 2012), Guy Talese, pero ya en 1957 en Latinoamérica el periodista argentino, Rodolfo Walsh, detenido y desaparecido en la dictadura de su país, publica *Operación Masacre*, la historia de cinco civiles fusilados en clandestinidad. Narrado como una novela, Walsh nos acerca a la barbarie y no deja espacio a dudas. Entramos intrigados por la forma y por el qué en una mixtura que es la puerta de entrada perfecta al mundo de la información que tiene una doble convocatoria, a saber, emocionar. Pulsar una tecla fuera de lo concreto en el periodismo es, a su vez, ampliar la resolución del qué, ya que esto no se juega en lo fáctico sino que se produce en diferentes estímulos a nuestras percepciones. Así las cosas, el dato no tiene una naturaleza estática ni es la unidad respectiva de la información, hay otras cosas que entregan conocimiento sobre lo que, eventualmente, pasa, entre ellas las sensaciones, los sentimientos y la emoción, cuestiones que la literatura permite trasladar.

“Como postula Heidegger, la experiencia del arte es un *shock* a nuestra forma habitual de ver las cosas que nos mueve a verlas de otra manera, en obras como éstas donde no hay ficción su grandeza radica en que aun estando el lenguaje ligado a la realidad efectiva, por la organización total del material que le da cuerpo la obra

trasciende el nivel informativo y nos comunica más que los datos escuetos tomados de los hechos reales (Silva, 2007:67)”.

Sobre esa base, las técnicas literarias apuntarán en el periodismo narrativo a darle total cobertura y atención a la ejecución del relato escena por escena, al manejo del tiempo y la tensión para crear atmósferas y dar cuenta de los hechos que integran el total. Hay un compromiso con la información, pero también por el componente estético. Dice María del Rosario Fernández (2012) en el artículo, “*El prólogo de Operación Masacre de Rodolfo Walsh: el literato/escritor y el periodista/investigador*” sobre el trabajo respecto a la vinculación literaria:

“En cuanto a la labor del narrador como periodista/investigador, hemos detectado que utiliza estrategias que responden a estructuras simétricas, aplicables tanto al contar la historia, como al referir la escritura, lo que indicaría un interés no sólo por la historia, en tanto “factual”, sino por el discurso mismo, con lo cual, asumiría una perspectiva metadiscursiva que, de algún modo, también hace a la función evaluativa del narrador. Que este proceso se vincule con los tiempos comentativos, y no con los narrativos, implica que el mismo es ofrecido al lector como un elemento sobre el cual se debe poner atención, que, de alguna manera, le exigiría tomar un rol activo. Otro aspecto que merece ser señalado es que en la posición de narrador periodista/investigador, prima el uso de la primera persona del singular y se trata de un narrador homodiegético. Concomitantemente con esta supremacía del yo, se da el fenómeno de la construcción heroica del narrador (Pág. 144)”.

Desde la vereda del periodismo narrativo, los autores eligen a la vez ser escritores y periodistas, haciendo ambas cuestiones, mezclando, interfiriendo en la claridad inventada por quienes alguna vez hicieron un fraudulento quiebre entre estas posiciones de enunciación. De este modo, es posible poblar nuevos senderos de preguntas, avanzando en cosas que otros no han reparado, experimentando lejos de la tribuna de las certezas, fuera del eje horizontal, abrazando el círculo, yendo y viniendo de eslabones, aparentemente, firmes; transformando el nuevo modo de hacer periodismo en una búsqueda herética que va a la contra de intuiciones tardías.

## **b).- Tiempo y etapas**

En efecto, el periodismo narrativo tiene la facultad de trascender el tiempo como toda buena pieza literaria. Algo nuevo en el periodismo organizado y centrado en la información, algo no esperado para quienes consumen día a día los medios de comunicación, poblados de historias rápidas y descartables. *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, por ejemplo, está vigente al día de hoy no solo desde la perspectiva de lo que narra sino que sobre todo como una pieza que está siendo estudiada por su

cómo adelantado a una época, justo en el final de los días de un escritor que por decidirse a escribir lo que escribiría se queda lejos y ausente, en la muerte.

En Latinoamérica el boom por este tipo de escritura vino en los sesenta y setenta, mismo tiempo en que Estados Unidos comenzaba una transformación radical asociada a esta fusión: periodismo y literatura. Son los años del cambio y la trastienda a la guerra, con una evolución social activada desde la represión y las formas de subvertir la hegemonía asociada a la debacle del paradigma humano de ese entonces. La aspiración sobre este tipo de texto avanzaba en algo que pocas veces es acentuado: ser un puente, un vehículo, que le permita al lector cambiar, crecer, ampliar su perspectiva sobre sí mismo y el entorno frecuentado.

Este texto con aspiraciones nuevas se genera a partir de nuevas metodologías. Sobre ellas, la periodista Leila Guerriero (2019, 2013, 2009, 2006), una autora reconocida en este ámbito, ha hablado largamente definiendo cuatro etapas claves y anteriores al desarrollo de un texto: la preparación, el reporteo, la selección de material y la escritura. El primer estadio consiste en la investigación documental, la selección de entrevistados y el camino preliminar del enfoque que tendrá el texto y el punto de vista que será utilizado para escribir la pieza. El reporteo, en tanto, es crucial para la elaboración del texto y trata de la recolección de datos a partir de entrevistas profundas y de observación directa. Muy probablemente acá se ubica un porcentaje bastante mayor frente a la cantidad porcentual de lo que será publicado en última instancia. La selección de material aplica a esto de reconocer el valor en lo que ya he cultivado. Dónde está la historia que contaré sobre la base de lo que tengo. Ahí se desploma ante el periodista la hoja en blanco que se deberá enfrentar para dar paso al proceso de escritura. Los consejos que los periodistas experimentados en estas artes están ávidos de dar, no vienen al caso, porque por mucho que se comparta una evolución de la forma cada reportaje que se extiende en la arena del periodismo narrativo está dispuesto a descubrirlo todo de nuevo. Lo importante es reconocer la estrategia de escritura y seguir adelante, viendo de qué forma se puede seguir innovando en un tema que obsesiona: se trata de mantener el compromiso con lo testimonial, observando hechos que le suceden a sujetos diversos. Así las cosas este periodismo sabe bien, que toda palabra es un riesgo.

## Bibliografía

- Capote, Truman (2006). A Sangre Fría Buenos Aires: Sudamericana. Capote, Truman (2000). Retratos Barcelona: Anagrama.
- Capote, Truman (2004). Cuentos Completos Barcelona: Anagrama.
- Capote, Truman (2007). Un placer fugaz: correspondencia Barcelona: Debolsillo. Eco, Humberto (2002). Crítica del Periodismo. Disponible en: <<https://periodismoaplicadounsl.files.wordpress.com/2012/10/eco-umberto-critica-del-periodismo.pdf>>
- Fernández, María del Rosario (2012). El prólogo de Operación Masacre de Rodolfo Walsh: el literato/escritor y el periodista/investigador. Disponible en: <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-56282013000100008](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-56282013000100008)>
- Guerriero, Leila (2013). Plano Americano Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Guerriero, Leila (2009). Frutos Extraños Buenos Aires: Aguilar.
- Guerriero, Leila (2006). Suicidas del Fin del Mundo España: Tusquets Editores.
- Guerriero, Leila (2019). Opus Gelber: Retrato de un pianista Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Kapuściński, Ryszard (2004). Los cinco sentidos del periodista: estar, ver, oír, compartir, pensar. México - Colombia: Fondo de Cultura Económica - Fundación Para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- Puerta, Andrés (2010). "El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época". Disponible en: <<https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/474/427>>.
- Silva, Manuel (2007). Periodismo y literatura: una cuestión de oficio, pero también de conceptos. En: Folios. Periodismo para leer. Número: 12-13. pp. 3-6.
- Walsh, Rodolfo (2008) Operación Masacre Buenos Aires: De La Flor.
- Wolfe, Tom (2012). El Nuevo Periodismo Barcelona: Anagrama.
- Wolfe, Tom (2001). El periodismo canalla y otros artículos Barcelona: Ediciones B.

#### **( IV ) Palabras sobre imágenes: el ojo fotográfico, el ojo resistente de la AFI**

Volver atrás, a los setenta. El poeta chileno Raúl Zurita (1982) es torturado con corriente eléctrica en una bodega de la Armada. Su cuerpo comunista sangra, pero luego el poeta que sobrevive escribe versos sobre personas que en sus sueños se encuentran con montañas que caminan. Frente al horror, los poetas tendrán los sueños para inventar imágenes más esperanzadoras, pero el fotógrafo- obsesionado con el afuera- estará siempre preso de la barbarie y a través de cada disparo de la cámara intentará que su interior hable. Decía Sergio Larraín (1963) que hacer una foto era “pasear la vista por fuera hasta solidificar en una sola imagen ese oscuro mundo de fantasmas que habitan dentro” (p. 9). Si en una dictadura- como reflexiona el psicólogo y filósofo León Rozintcher (1990)- el terror y la represión transforman el lado oscuro de la imaginación individual en realidad histórica, los fantasmas internos de los que habla Larraín se multiplican. Y vestidos de militares acribillan, matan y desaparecen.

En Chile la brutalidad humana dejó de ser fábula del inconsciente el 11 de septiembre de 1973. Ese día cuatro aviones hawker hunter bombardearon la casa de gobierno. Adentro, aguardaba el presidente Salvador Allende. No hay fotografías de ese momento. Pero si las hay de tres años antes. El mismo día que Allende asumió el poder, el fotógrafo Luis Poirot lo retrata en el balcón presidencial saludando junto a Hortensa Bussi, su esposa. La coalición de los partidos de izquierda Unidad Popular significaba el triunfo del pueblo. Momentos de felicidad y regocijo, momentos del pasado. Allende se suicida el día del golpe. Poirot toma su cámara y captura para siempre las huellas de esos hawker hunter. Retrata el mismo balcón, pero esta vez destruido y sin Allende ni Bussi. Aquél día fue el comienzo del genocidio: desde 1973 a 1989 tres mil militantes de izquierda fueron ejecutados y desaparecidos (Ministerio del Interior, 1991). Las imágenes de Poirot muestran la línea divisoria que ese día trazó en el país por diecisiete años: antes del golpe / después del golpe; vida / muerte. Enfrentadas al espíritu rebelde aquellas líneas no serán aceptadas sin preguntas “callarse es demostrar que no se desea nada” (Camus, 1953: 21) por eso, al registrar, el fotógrafo hace presente el deseo: grita y cuestiona.

La violencia política operó dentro de una lógica fascista que mediante el asesinato se propuso destruir el pasado (Agosin, 2011; Strom, 2009). La cultura autoritaria se impuso sobre la utopía socialista eliminando a sus protagonistas (Brunner, 1981). En señal de protesta, las madres de los desaparecidos comenzaron a portar en cada

manifestación contra la dictadura una fotografía en el pecho con el rostro vivo y sonriente de sus hijos. Desde los inicios de la tragedia chilena, la fotografía desplazó públicamente “los contenidos de la muerte” (Leiva, 2005: 158) que fue ocultada hasta 1978. En noviembre de ese año, los cuerpos sin vida de 15 campesinos detenidos en 1973 aparecieron colgados en una mina abandonada a las afueras de Santiago (Stern, 2006: 156-161) y fotógrafos como Poirot -que habían iniciado un registro solitario en los primeros años del golpe- participaron en 1981 de la creación de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI). Se trataba de gente joven, en su mayoría veinteañeros, que buscaban retratar visualmente la resistencia (Leiva, 2008; Meiselas, 1990; Moreno, 2008).

En el documental de Sebastián Moreno “*La Ciudad de los Fotógrafos*” (2008)- que narra la historia de la AFI- Óscar Navarro deambula por el centro de Santiago recordando en voz alta el día en que un policía destrozó el ojo de un estudiante al enterrarle, fríamente, un palo. En cada disparo del flash, pensaba que sólo quería que los represores se sintieran observados. De pronto se dio cuenta: la fotografía tenía el poder de denunciar la injusticia y de repente “mi cámara se transformó en mi arma” (Navarro en Moreno, 2008). La escritora Susan Sontag (2003) señala -en el libro *Regarding the Pain of Others*- que la cámara puede ser un arma poderosa si al retratar la atrocidad, la imagen genera una reacción que se aleje de la barbarie: “Un llamado a la paz, un grito de venganza” (p.11). Al decir esto, Sontag plantea que en vez de producir una imagen lo que, verdaderamente, produce el fotógrafo es una reflexión. El arte de la fotografía provoca en quien lo ejecuta un desafío ético y moral que complejiza su práctica (Freund, 1974:171-177; Langland, 2005:81-97). Para el fotógrafo Simon Norfolk (2006) en un contexto de guerra alguien que sabe utilizar bien la cámara solo retratará cadáveres mientras que un verdadero fotógrafo verá en el retrato de la muerte la posibilidad de transformar “el sufrimiento en testimonio”.

Las palabras de Norfolk sugieren que las imágenes fotográficas producidas en una guerra o dictadura no deberán valer por su existencia sino que trascenderán si han derivado de un pacto interno entre el fotógrafo y la injusticia. Sin embargo, alcanzar ese pacto implica rechazar la obediencia que dentro de la dictadura será el camino para configurar un refugio al que solo se podrá entrar si se agacha la cabeza y no se mira (Brunner, 1981; Rebolledo, 2012). En ese sentido, el corpus visual de la AFI se instaló fuera de “los contornos de la placidez” (Leiva, 2005: 154) porque atendió a la necesidad de generar imágenes que serían importantes más allá de la realidad inmediata (Jordanova, 2009: 130-153; Lagland, 2005: 81-97). La cámara fotográfica se transformó en arma porque pudo batallar a largo plazo con la negación criminal del recuerdo.

Al ser fragmentos de vida ajena o propia, las fotografías servirán a otros para cuestionar desde el presente la construcción del pasado: las “fotografías son incentivos para volver a contar o revivir momentos o historias particulares” (Zijlmans, 2009: 222). Por lo tanto, en una época donde la dictadura había instalado una versión oficial de los hechos, las fotografías de la AFI demostraron que existía una interpelación en las calles que a todas luces constituía otra verdad. Los militares pudieron haber bombardeado la casa de gobierno, pero nada borraba el hecho de que la presidencia de Allende había existido. Para el historiador Jacques Le Goff (1992) la memoria es la capacidad que tenemos los seres humanos de conservar “información que nos representamos a nosotros mismos como pasado” (p.51). Dentro del análisis post-estructuralista, la realidad se construye a partir de una política de representatividad donde la fotografía se transforma en un método de expresión artístico que permite mostrar más allá de lo que aparece en el encuadre (Freund, 1974: 171-177, Jordanova, 2009: 130-153, Langland, 2005: 81-97; Slater, 1997: 88-118). Al estar en contra de la objetividad, la foto jamás será la representación figurativa de un hecho. De este modo, para el historiador Peter Burke (2001) la fotografía se constituye como la gran aliada de la “nueva historia” que- definida por Le Goff- declara obsoleto el paradigma de la verdad única. De ahí que Burke postule que para él la foto no es un espejo donde asoma el reflejo de la realidad sino que es una distorsión consciente que entrega información valiosa: “las imágenes pueden dar testimonio de lo que no se expresa con palabras” (p. 31).

Al aceptar la fotografía como fuente de información la nueva historia está admitiendo que los hechos son “ficciones posibles” (Ranciere, 2004: 7-42) y que al producir memoria la fotografía participa de la construcción de una ficción paralela que se opone a la ficción que intenta erigirse como dominante. Burke (2001) propone que para que las imágenes dejen de ser solo un retazo de tiempo y se transformen en una ficción posible es necesario contrastarlas con otro tipo de evidencia en orden de profundizar su interpretación. Los fotógrafos de la AFI no solo retrataron la resistencia sino que fueron miembros activos de ella. Al igual que los relatos de los judíos sobrevivientes del holocausto, el testimonio fotográfico de la AFI ha servido para trasladar el pasado de la dictadura al presente desde la voz de sus protagonistas (Matthaus, 2009:1-6; Jelin, 2003: 26-45). Decidir en un momento de crisis, ubicarse como sujeto de la historia es accionar desde una visibilidad que Hannah Arendt (1977) atisbaba como la esencia de todo acto político, que tal como la obra de arte debe ser reconocido por otros para existir (pp.143-170). Dentro del escenario moderno, la trascendencia de la cultura visual obliga a quienes persiguen el poder a transmitir sus mensajes mediante una estética política (Benjamin, 1892-1940: 211-244) que en un escenario con elementos democráticos buscará convocar a las masas mientras que en

un régimen totalitario servirá para subordinarlas. La estética de la resistencia se configura en la medida que el ojo subversivo se enfrenta a una estética autoritaria que en el caso de la dictadura chilena utilizó- paradójicamente- una iconografía alusiva a la emancipación. Para ser más precisos, mientras a pocos días del golpe los militares retiraron de una comuna de Santiago la estatua del revolucionario argentino Ernesto “Che” Guevara, en las monedas de diez pesos grabaron una figura femenina a busto descubierto bajo la cual se leía la palabra “libertad” (Errázuriz, 2009:138).

Desde la perspectiva de Nicholas Mirzoeff (2011) se podría sostener que por esos años los militares monopolizaron la “visualidad” que es aquella visión desde arriba que solo los privilegiados pueden alcanzar. En otras palabras, “solo el general exitoso puede visualizar globalmente el campo de batalla” (Mirzoeff, 2012: 69) mientras que los soldados del ejército se mueven como títeres según sus órdenes. La creación de la AFI simbolizó la pelea por el “derecho a mirar” (Mirzoeff, 2011: 473-496) posesionando visualmente la búsqueda de la autonomía traducida en resistencia al régimen. Dentro de la conformación de esta estética contestataria, resultan particularmente trascendentales los retratos fotográficos que los miembros de la AFI tomaron a los militares en ejercicio. Los fotógrafos- como sujetos de la resistencia- rechazaron abiertamente aquél monopolio de la visualidad mediante el retrato de los perpetradores, que al ser fotografiados fueron sometidos frente a la cámara que jugó a raptar su imagen (Quiroz, 2007:22).

Al disputar el “derecho a mirar” (Mirzoeff, 2011a: 473-496) la AFI buscó oponerse a la construcción totalitaria de la memoria (Berger, 1997:38-51, Jelin, 2003:26-45, Slater, 1997:88-118) impidiendo que los militares tuvieran el control absoluto de la representación de sí mismos. Sin embargo, al tratarse de un contexto de muerte las fotografías debían jugar con elementos sutiles que revelaran la transgresión de la mirada. Desde la teoría de James Scott (1990) -sobre la dominación y el arte de la resistencia- los subordinados podrán demostrar su malestar en el discurso de los dominadores sin son estratégicos y logran disfrazar el mensaje impidiendo que el poder descubra abiertamente la resistencia (pp.136-183). De ahí la relevancia del enfoque que utiliza Kena Lorenzini para capturar al dictador Augusto Pinochet por la espalda en 1987 mientras ofrece un discurso. Lorenzini se ubica fuera de la audiencia, retratando al dictador de espalda. Con ese disimulado gesto, la fotógrafa rechaza abiertamente su figura quebrando su autoridad al “de-construir su imagen”(Leiva, 2005: 156).

En plena dictadura, los retratos de la AFI desafían la uniformidad de lo visible demostrando que se puede mirar lo prohibido. Sin embargo, este punto de vista crítico no transforma completamente la realidad sino que más bien la enriquece

(Buck- Morss, 2004: 1-29) ofreciendo una información visual desde la disidencia censurada por el régimen. Para Gonzalo Leiva (2008) la AFI logra extender el campo visual de entonces, generando una producción fotográfica que será publicada en revistas alternativas nacionales e internacionales con el objeto de contribuir a la construcción de una subcultura opuesta al poder de las armas. Los fotógrafos de la AFI visibilizan su compromiso político intentando “mirar” en todo el sentido expresado por Mirzoeff (2011b) para quien ese acto constituye “conjugación de una subjetividad y una colectividad política que se asoma a la invención del otro como tarea compartida” (p.1). Decía el escritor uruguayo, Eduardo Galeano (1993) que si las dictaduras convertían en cárceles los vagones abandonados era porque querían que “cada uno fuera nada más que uno, que nadie fuera nadie” (p.15). En la tragedia latinoamericana, hay teóricos que han mencionado que así como por esos años muchos salieron exiliados también se produjo la experiencia del “in-silio” que era igual a sentirse encarcelado dentro del propio territorio, dentro de uno mismo (Brinkmann, 2009: 27-42). En esa cárcel en que se convierte la vida algunas veces no hay otra cosa que coleccionar imágenes. En su diario, Anna Frank escribió que uno de sus días felices dentro de ese ático holandés donde sorteaba los horrores de la Segunda Guerra Mundial fue cuando decoró con imágenes de una revista las paredes de su pieza. Los fotógrafos de la AFI- como Frank -vieron en las imágenes una manera de conectarse con su intimidad. De ahí tal vez la profundidad en las miradas como la de Paz Errázuriz quien retrata en 1987 a una pareja que baila en un bar. El gesto de la mano de la mujer es perturbador. Sus uñas pintadas y largas están a punto de clavarse en la espalda del hombre que la abraza. ¿Es ese realmente un baile, o más bien se trata de una pareja que intenta sobrevivir junta a la angustia de un tiempo feroz?, ¿Pensarán los que bailan que aquella podría ser la última vez que lo hacen?.

Dentro del corpus visual de la AFI es habitual encontrar imágenes que no aluden directamente a una escena de sangre. Irónicamente, la vida cotidiana tuvo que ser reinterpretada dentro de un escenario donde la intimidación se fue naturalizando hasta convertirse en violencia simbólica que en palabras de Bordieu (1994:173) “es aquella que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales”. La foto de Helen Hughes tomada en 1981 muestra la soledad de un parque donde el dramatismo de las ramas de los árboles que asoman en la penumbra y esa fila de bancas vacías, subrayan la orfandad de una ciudad donde los cuerpos han aceptado la prohibición de desplazarse. Para la sicóloga argentina, Mariana Caviglia, el triunfo de la censura fue conseguido en dictadura al construir el miedo como algo cardinal y absoluto “miedo al Otro, miedo a la exclusión, miedo al sin sentido” (2006:26). La imagen de Hughes grafica el triunfo del miedo expresado en sujetos obedientes que cumplen la orden de estar ausentes.

Pero la foto de Hughes no debería haber existido. Ni la de Poirot, ni la de Lorenzini, ni la de Errázuriz, ni ninguna foto de la AFI debería haber existido, pero existen. Y ese gesto ejemplifica que el ojo subversivo combatió al régimen transformando ese espacio de dolor en un lugar del cual extraer sentido.

## Bibliografía

- Arendt, H (1977) *Between Past and Future*. New York: Penguin Group.
- Agosin, M (ed) (2011) *Inhabiting Memory: Essay on Memory and Human Rights in the Americas*. Texas: Wings Press.
- Benjamin, W (1892-1940) *Illuminations/Walter Benjamin*. London: Pimilco, 1999.
- Berger, J (1997) *Ways of Remembering*. En: Evans, J. (ed). *The Camerawork Essays. Context and Meanings in Photography*. (pp. 38-51). London: Rivers Oram Press.
- Bordieu, P (1994) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Traducido al español por Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- Brinkmann, B (ed) (2009) *Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el cono sur*. Santiago: LOM.
- Brunner, J (1981) *La Cultura Autoritaria en Chile*. Santiago: Ed. Granizo Ltda. Disponible en: Latin American Open Archives Portal website Latin America: <http://lanic.utexas.edu/project/laoap/> [Fecha de Acceso: 5 Octubre 2023]
- Buck-Morss, S (2004) *Visual Studies and Global Imagination*. Paper of Surrealism Issue 2 summer, pp.1-29. Disponible en: [http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/acrobat\\_files/buck\\_morss\\_article.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/acrobat_files/buck_morss_article.pdf) [Acceso 5 Octubre 2023]
- Burke, P (2001) *Eyewitnessing: the use of images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books.
- Camus, A. (1951). *El hombre rebelde*, 9edn. Traducida al Español por Luis Echevarri. Buenos Aires: Ed.Losada, 1978.
- Caviglia, M (2006) *Dictadura, Vida Cotidiana y Clases Medias: Una sociedad fracturada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Errázuriz, L. (2009) *Dictadura Militar en Chile: Antecedentes del Golpe Estético Cultural*. *Latin American Research Review*. The Journal of the Latin American Studies Association, Volume 44, No 2, pp.136-157.
- Freund, G (1974) *La fotografía como documento social*. Traducción al español: Josep Elias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A, 1993.
- Galeano, E (1993) *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Ediciones La Cueva.

Quiroz, M (2007) La ilusión de ser fotógrafo: hacia una fenomenología de la fotografía estenopeica a partir de la obra de Carlos Jurado. México: Universidad Iberoamericana.

Jelin, E (2003) State Repression and the Labors of Memory. Mineapolis, MN: University of Minesota Press.

Jordanova, L (2009) The look of the past: visual and material evidence in Historical Practice. Cambridge: Cambridge University Press.

Langland, V (2005). Fotografía y memoria. En: Jelin, E. and Longoni, A. (Eds). Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión. (pp.81-97) Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.

Larrain, S (1963) El rectángulo en la mano. Brasil: Cadernos Brasileiros.

Le Goff, J (1992) History and Memory. New York: Columbia University Press.

Leiva, G (2005) Fotografía y conflicto en el campo expandido de la estética dictatorial chilena (1981-1989), Aisthesis, No. 38, pp. 152-160.

Leiva, G (2008). Multitudes en Sombra: Asociación de Fotógrafos Chilenos (AFI). Chile: Ocho Libros.

Matthäus, J (ed) (2009) Approaching an Auschwitz Survivor: Holocaust Testimony and its transformations. New York: Oxford University Press.

Ministerio del Interior (1991), Informe Comisión Nacional Verdad y Reconciliación, <[http://www.ddhh.gov.cl/ddhh\\_rettig.html](http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html)> [Fecha de acceso: 4 Noviembre 2023].

Mirzoeff, N (2011a). The Right to Look. Critical Inquiry, Vol. 37, No. 3, pp. 473-496.

Mirzoeff, N (2011b). The Right to Look : a counterhistory of visuality. Durham: Duke University Press.

Mirzoeff, N (2012). La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo.

<<http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/entrevista.php?num=31>> [Fecha acceso: 5 Octubre 2023].

Meiselas, S (ed) (1990). Chile From within: 1973-1988. New York: W.W. Norton. Moreno, S (director) (2008) La ciudad de los fotógrafos. Chile: Santiago. Disponible en:

<<http://www.youtube.com/watch?v=EM7ZjMbcZdw>> [Última revisión: 5 Octubre 2023]

Norfolk, S (2006) "War /Photography: an interview with Simon Norfolk", BLDGBLOG, Digital Media. Disponible en:

<<http://bldgblog.blogspot.co.uk/2006/11/warphotography-interview-with-simon.html>> [Fecha acceso: 5 Octubre 2023]

Ranciere, Jacques (2004) *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. Traducido con un introducción de Gabriel Rockhill. London: Continuum.

Rebolledo, J (2012) *La danza de los cuervos: el destino final de los detenidos desaparecidos*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones

Rozitchner, L (1990) Efectos psicosociales de la represión. En: Baro, I. (ed) *Psicología social de la guerra: trauma y terapia* (pp. 125- 145). El Salvador: UCA Editores San Salvador.

Scott, J. (1990). *Domination and Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. New Heaven, CT: London: Yale University Press.

Slater, D. (1997). *The object of Photography* . En: Evans, J. (ed). *The Camerawork Essays. Context and Meanings in Photography*. (pp. 88-118). London: Rivers Oram Press.

Stern, S (2006) *Battling for hearts and minds: memory struggles in Pinochet's Chile, 1973- 1988*. Durham: Duke University Press.

Strom, A (ed) (2009) *Bordando la verdad: el arte de protesta femenino en el Chile de Pinochet*. [ebook]. USA: Facing History and Ourselves Foundation. Disponible en: Facing History and Ourselves Publications website

[http://www.facinghistory.org/sites/facinghistory.org/files/Bordando\\_la\\_Verdad.pdf](http://www.facinghistory.org/sites/facinghistory.org/files/Bordando_la_Verdad.pdf)> [ Acceso 1 Noviembre 2023].

Sontag, S (2003) *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books.

Zijlmans, K (2009). *Place, Site, and Memory in Contemporary Works of Art*. In: Westgeest, H. (ed). *Take Place: Photography and Place from Multiple Perspectives*. (pp. 219-245). Amsterdam: Valiz Antennae.

Zurita, R (1982). *Anteparaíso*. Santiago: Editores Asociados.

## **( V ) La voz del vídeo: mi parábola sobre *La Venda* de Gloria Camiruaga**

La sala está poblada de monitores de video donde corren películas de otros años en facturas de formatos disímiles. Cintas de VHS y una que otra pantalla con la nitidez digital de ahora. Fue hace un año atrás, en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos, cuando visité la muestra conmemorativa de los 40 años del “Festival Franco Chileno de VideoArte” durante un frío mes de agosto. Entre todos los nombres de videastas nacionales, arrancaba uno que suponía la puerta de entrada al universo más ignorado de todos, el terreno de las corporalidades ajustadas al canon femenino, leí: “Gloria Camiruaga”, chilena, artista visual y cineasta, reconocida en circuitos de personas que tienen acceso a formas de arte impopulares, más específicas si se quiere, esas artes que aparecen en el panorama como la manera que va tomando la cabeza humana en estado puro e intuitivo. Ahí estaba Gloria metafóricamente, presente en un cuerpo fragmentado que constituye parte de su obra: *Popsicles* (1982), *Casa Particular* (1990), entre otros. *La Venda* (2000) no estaba en ese lugar. Para dar con este testimonio de época es necesario hacer otras búsquedas, uno que otro click en el archivo en línea del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, por ejemplo. Alguno que otro encuentro de cine experimental, donde se cuelan sus películas.

Gloria Camiruaga murió el 2006, a seis años de haber terminado *La Venda* (2000), un material audiovisual que explora las marcas instaladas en las subjetividades y cuerpos que la tortura interceptó durante la dictadura cívico militar chilena. En la película, diez mujeres, militantes y sobrevivientes, comparten reflexiones sobre las complejidades y las huellas sensibles que las embargan desde ese período. Sus voces construyen una narrativa que se erige desde sus universos personales y políticos ahora transformados además en testimonios cruciales de uno de los genocidios reorganizadores más cruentos de la región. El ojo de Gloria aborda cada una de estas experiencias con el cuidado de alguien que establece diálogo y se dispone a continuar la conversación en la dirección que fluye solo de la mano de una escucha empática. Su cámara se queda fija, absorta frente a testimonios que por primera vez se hacen colectivos. La historia de represión de un país entero contada por mujeres que bordean los 50 años la mayoría, de timbres vocales suaves y palabras con una trastienda dura.

Las protagonistas reciben a Gloria en sus casas sentadas en cómodos sillones mientras van relatando, como la actriz Coca Rudolphy, el momento preciso de su detención. En el caso de ella, un hombre vestido de civil va a buscarla a su

departamento a finales de noviembre de 1973 y con una pistola en sus manos la obliga a entrar a un automóvil con destino desconocido. Al llegar, la bajan a golpes y de inmediato una voz de mando ordena: “Traigan la venda, esta tal por cual de aquí no sale viva”. Coca recuerda frente a Gloria, quien la escucha haciendo un plano centrado en su rostro expresivo y vivo: “Trajeron una venda que era como un pedazo de material afranelado como cuando a uno le van a sacar sangre o tomar la presión y estaba todo sucio, ensangrentado. Sangre seca, sangre vieja, oscura”. A lo largo de la película, varias mujeres repetirán lo mismo “estuve toda la noche vendada”, “me toman, nuevamente, y todo esto lo hago vendada”.

Vendar. Tapar una parte del cuerpo. Administrarle obstáculos al conocimiento o a la razón para que no vea las cosas como son en sí. Vendar. Entrar a un callejón sin puertas ni ventanas por donde no se cuele la luz. Vendar. Antes de ser detenida, Coca había sido llamada para participar de un montaje de la compañía El Túnel. Vendar. Dice Coca: “Yo por ejemplo, pasé muchos años de mi vida con una luz en mi cabeza por dentro. Era una luz grande como de neón, que no me dejaba olvidarme que yo había sido torturada”.

La Venda se estrena el 2000, cuatro años antes que el estado de Chile reconozca de manera oficial que durante la dictadura cívico-militar existió prisión política y tortura. El reconocimiento se hace a través de un informe preparado por una Comisión Nacional sobre Política y Tortura conocida como Comisión Valech, que durante su primera versión (2004) establece en calidad de víctimas a 27. 255 personas mientras que en la segunda versión (2011) el número asciende a 40 mil. Este documental es un testimonio que se antepone a las versiones oficiales, una huella en un inmenso terreno arenoso que asoma antes que se sepa que por ahí se puede pisar. Tiene no solo un lenguaje cinematográfico asertivo sino que pulsa una tecla urgente con rigor artístico.

Las conversaciones abundan en *La Venda*, las escenas con las mujeres sentadas en sus casas testimoniando las atrocidades vividas son una forma de inmortalizar relatos que no pueden ni deben perderse en la negación de una sociedad neoliberalizada, que prefiere encender la televisión, el computador o el teléfono para entrar en diálogo con escenas rápidas y descartables. *La Venda* no solo se trata de relatos individuales sino que también de momentos colectivos, Gloria graba a las mujeres sentadas a la hora del té en una mesa preparada sobre el jardín de un conocido sitio de memoria, Villa Grimaldi, hablando ya no de los detalles escabrosos sino que de la resistencia. Del pan francés que les daban en la cárcel y cuyas migas juntaban para moldearlo con las manos e inventar dados para jugar entre ellas. Con fósforos recién apagados y calientes les hacían los orificios que simulaban los números. Los cantos que surgían espontáneos, los papeles con letra diminuta que escondían en los zapatos de quienes

iban abandonando el lugar, para que toda la información sobre la prisión política se conociera en el exilio. Tantas y tantas acciones microscópicas que rompen el pacto de silencio que las/los sobrevivientes no estuvieron dispuestos a ofrecer para acechar a los perpetradores en rebeldía.

## Bibliografía

Arendt, Hannah (2006). Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal, España: Debolsillo.

Barthes, Roland (1964). El susurro del lenguaje, Barcelona:

Editorial Paidós. Camiruaga, Gloria (1983) Tricolor (Un espacio ganado). Disponible en

<<https://www.youtube.com/watch?v=fJsCz-WYVM>>

Camiruaga, Gloria (1990) Casa Particular. Disponible en

<<https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU>> Camiruaga,

Gloria (2000) La Venda. Disponible en

<<https://www.youtube.com/watch?v=K62TVhq39w4>>

Feierstein, Daniel (2016). Introducción a los estudios sobre genocidio, Santiago: Fondo de Cultura Económica.

García, Javier (2022). Rostros de una desaparecida, Santiago: Overol.

Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Valech I) (2005). Disponible

en<<https://bibliotecadigital.indh.cl/items/77e102d5-e424-4c60-9ff9-70478e618d78>> Oyarzún, Pablo, Anestésica del ready-made, cap. 3: "Arte y artificio", Santiago de Chile: LOM, 2000, pp. 213-254.

Verdugo, Patricia (1986). Quemados vivos, Santiago: Editorial Aconcagua.

Scott, James.C (1985) Weapons of the Weak: everyday forms of peasant resistance. Yale University Press: New Haven and London.

Scott, James.C (1990) Domination and the Arts of Resistance: hidden transcripts. Yale University Press: Michigan.