



Universidad Nacional de San Martín

Instituto de Altos Estudios Sociales

Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

De la patria y otros horrores:

Una mirada a la obra de Víctor Hugo Codocedo.

- Tesis para optar al grado de magister -

Nombre: Aldo Antonio Ramella Opazo

Director de Tesis: Fabiana Serviddio

Fecha: Marzo de 2018

Índice.

Introducción.	3
I. <i>El nombre del padre</i> o El trauma originario.	27
a) <i>'Dis-posiciones' híbridas.</i>	32
b) <i>Hogares de fieltro.</i>	35
II. <i>La serie de la bandera</i> o Una política sádico-patriarcal.	61
a) <i>Retratos 'patriótico-mortuorios'.</i>	67
b) <i>Banderas sin astas.</i>	81
III. <i>Contingencia</i> o La vigencia del horror.	104
a) <i>Ensamblando bombas.</i>	109
b) <i>Coyunturas retornadas.</i>	116
IV. <i>Eclipse</i> o Experiencias siniestras.	150
a) <i>Desinstalando la cripta.</i>	155
b) <i>Repositorio de monstruos.</i>	175
Conclusión.	251
Apéndice.	256
Bibliografía.	284
Agradecimientos.	291

Introducción.

Sabido es que la figura de Víctor Hugo Codocedo (Santiago, 1954-1988) dentro de la ampliamente discutida y re-pensada escena artística del periodo dictatorial – específicamente la facción que es considerada como la ‘neovanguardia’ nacional, identificada y bautizada por Nelly Richard como *Escena de Avanzada*¹– ha sido víctima de un olvido progresivo desde el momento de su muerte y puesto a la oscuridad de una injusta sombra. Algo que resulta cuando menos paradójico, dado que fue precisamente dicho elemento (la oscuridad) con el que en más de alguna ocasión jugó para producir su arte.

Resulta interesante destacar que cuando comenzamos esta investigación, varias de las personas cercanas a Codocedo a las que entrevistamos, se les preguntó a que creían ellas que se debía tal olvido, y la mayoría coincidió en lo prematuro de su muerte. Esto solo nos hace sentido hasta cierto punto, puesto que igualmente todos concuerdan en lo prolífico que era, aun cuando la acumulación de su trabajo siempre fue una dificultad, debido a que –tal y como nos lo cuenta Alejandro Albornoz, amigo personal de nuestro artista– “Víctor trabajaba con cosas ya hechas”² lo que muy probablemente significó un escollo no menor a la hora de hacer un acopio de su obra en miras a reflexionar sobre ella. Sin embargo, y considerando la importancia sobre la que todos concuerdan respecto a su trabajo, ninguna de esas explicaciones nos parecen razón suficiente como para justificar la desidia con la que ha sido tratado por parte de la crítica especializada.

Mientras recabábamos información para la presente investigación, donde fuera que mencionáramos su nombre, el interés y asombro por estar indagando en algo que parecía tan perdido, no se hacía esperar, seguido de lo cual surgía un gesto de admiración y, en algunos casos, de gratitud por estar realizando una tarea que parecía sumamente compleja –sino imposible– pero necesaria, y de la cual nadie se había hecho

¹ Es necesario señalar que dentro del periodo de la Dictadura cívico-militar, el arte chileno tuvo diversas manifestaciones, dentro de las cuales la *Escena de Avanzada* fue solo una de ellas. Hubo también un grupo de jóvenes –estudiantes de la Universidad de Chile en su mayoría y algunos años menores que los artistas de la recién mencionada facción– que se enfocaron específicamente a la producción pictórica y que tuvieron en su mayoría un objetivo antitético al de la *Escena de Avanzada*, ya que buscaban de manera manifiesta insertarse en los circuitos expositivos institucionales con miras a la comercialización de sus cuadros. A este conjunto de pintores de les conoce como *La Generación de los Ochenta*.

² Alejandro Albornoz, entrevista, Febrero de 2016.

cargo hasta ahora, poner en valor la figura de un artista que compartió escenario con quienes hoy por hoy son considerados los ‘baluartes’ de las artes visuales contemporáneas en Chile y que tuvo la desdicha de morir muy joven.

Es así que lo que nos hemos propuesto, es básicamente intentar comprender un corpus acotado de la obra de Codocedo en relación con su periodo (la Dictadura cívico-militar chilena) y desde una lógica, en la que elementos que hemos reconocido como constitutivos y transversales a lo largo del análisis aquí realizado, a saber; lo traumático, la angustia, lo siniestro³ (y el horror en general) sean comprendidos como los ejes con los que se conectaría su obra y el contexto histórico y personal en el que el artista se desarrolló. La idea es utilizar la obra de Codocedo de forma dialéctica, y entenderla como un prisma a través del cual podemos mirar la realidad política y cultural de la época, y que a su vez dicho periodo nos proporcione los elementos sociales, políticos y económicos necesarios para un análisis lúcido de su producción artística.

Es por todo lo dicho en relación al olvido de Víctor Hugo Codocedo, que al enfrentarnos a la dispersa y disgregada producción de éste artista nos damos cuenta del precario y casi nulo tratamiento que ha recibido su obra por parte de los historiadores y teóricos del arte. Como se señaló, su prematura muerte, sumado a lo caótico que resulta introducirse al material ‘crudo’ que comprenden sus apuntes y documentos varios, hace que la tarea adquiera dimensiones de un cariz cuasi arqueológico, debido a que la reconstrucción de un cuerpo de obra diáfano y ordenado es imposible, por ser este inexistente. A esto hay que agregarle el hecho de que las pocas guías que uno pueda obtener al momento de revisar este ‘archivo’ (el cual no sale de la casa de su viuda) se reducen a uno que otro comentario o referencia por parte de algún familiar allí presente, algo que en la mayoría de los casos no pasa de ser alguna que otra fecha sin mucha precisión.

Suponemos que la falta de sistematización y ordenamiento del material responde también en parte, a la falta de profundización en torno al trabajo mismo del artista, algo que en ningún caso justifica la negligencia que el medio ha mostrado para con su

³ Nos enfocaremos y definiremos este concepto con mayor detención y precisión una vez que entremos de lleno en el primer el primer capítulo.

persona y obra, sobre todo si consideramos la especial atención que ha recibido el periodo al cual Codocedo pertenece (arte en dictadura).

Es por esta razón que a la hora de buscar documentos que reflexionen de manera exclusiva sobre la vida y obra del artista nos encontramos con áreas de vacancia extensísimas que, al tiempo de brindarnos ciertas libertades al momento de comenzar una investigación, nos cohibe el vértigo que produce tal vastedad. Es en esta precaria situación de análisis y reflexión artística en torno a su trabajo, que se intentará proporcionar al lector una visión lo más acuciosa y esclarecedora posible sobre el acotado, pero consistente corpus que aquí hemos decidido abordar.

Existe a la fecha solo un texto que se enfoca de forma exclusiva –pero muy escueta y parcialmente– a la figura de Codocedo y su obra. Nos referimos al breve escrito de Justo Pastor Mellado, redactado con motivo del –en ese momento reciente– deceso del artista (27 de Agosto de 1988). El ensayo se titula *Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza*, y se enfoca básicamente al trabajo de éste, tanto a nivel colectivo (con el grupo *Wurlitzer*) como a nivel individual, haciendo mención principalmente de su instalación *Eclipse I* (de dónde saca su nombre, puesto que esta frase era con la que dicha muestra se titulaba).

Mellado habla también de las dificultades vividas por él y los de su generación al momento de intentar producir una obra desde la orfandad que la misma institución universitaria del arte propiciaba: “Su generación inmediata fue cortada de la escasa tradición existente, condenada a la reproducción de la ignorancia. Víctor Hugo Codocedo, con algunos otros –entre los cuales Hernán Parada y Patricia Saavedra– intentaron romper el cerco y se procuraron las fuerzas para poner en pie trabajos que en la tradición chilena de las artes visuales fueron inhabituales.”⁴

Seguido de eso, el autor reflexiona sobre las acciones realizadas por el artista con la bandera chilena, sobre la conversión de este símbolo en “pintura” al ponerlo en un bastidor, y sobre la desaparición del dibujo de dicho símbolo por la marea de Loncura en 1981. Reflexiona asimismo sobre la soledad que lo caracterizaba al momento de producir su obra, aun cuando su paso por el mencionado colectivo (*Wurlitzer*) fuera un hito importante dentro de su actividad artística.

⁴ Mellado, Justo Pastor, *Textos residuales – Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza*, Ediciones de la Cortina de Humo, Santiago de Chile, 1988, p. 27 [Versión online en pdf.]

Ya en el quinto párrafo es cuando Mellado comienza a hacer alusión a los intereses propiamente temáticos dentro de la obra de nuestro artista. Aquí señala la importancia y la verdadera motivación de Codocedo, el horror: “El gusto de una política que condenaba a los chilenos a ser nada más que replicantes. De ahí su pasión y sujeción a los modelos de la cinematografía del horror. Solo en las tinieblas podía articular una reflexión sobre la luz; sobre la luz de un proyector de cine, un remedador de la cámara oscura, dispositivo de pintura”⁵

Sin duda el texto de Mellado podría considerarse por lejos, la reflexión más profunda que hemos podido encontrar a lo largo de nuestro proceso investigativo. Y aun a pesar de lo escueto del documento –contenido dentro de un compendio de ensayos breves sobre diversos artistas de la época– nos damos cuenta al leerlo, de que la lucidez de su autor y el conocimiento sobre artista en cuestión y su obra, son sin lugar a dudas muchísimo más profundos que todo aquello con lo que hasta ahora nos hemos topado. Esto, sumado al tenor crítico de las reflexiones aquí vertidas, hace de este breve escrito, probablemente el análisis más concienzudo sobre el trabajo de nuestro artista.

Ya en un plano alejado del análisis individual nos encontramos con tres textos en los que Codocedo y su obra son considerados de forma sumamente escueta y somera, algo dado básicamente porque la temática que estos trabajan está dada por periodos completos no centrándose en personalidades particulares.

El primero de ellos es *Chile, arte actual* (Gaspar Galaz/Milán Ivelic, 1988) texto que obedece a un perfil de corte historiográfico y en el cual se abordan los distintos periodos de la historia del arte local desde 1957 hasta mediados de la década del ochenta. Dicha obra podría considerarse la base de la historiografía artística contemporánea en Chile, dado que de momento se comprende como la fuente más completa dentro de esta línea temática y metodológica.

El tratamiento que recibe aquí la obra de Codocedo estaría inscrita dentro del capítulo titulado *La transgresión de los límites*, sección en la que se aborda el cambio de sensibilidad que los jóvenes creadores comenzaron a experimentar durante los primeros años de Dictadura, dando paso a nuevas maneras de hacer arte que se escapaban de la

⁵ *Ibíd.*, p.28.

tradición académica de las bellas artes e incorporaban materiales y estrategias de las más diversas índoles: “Los artistas ampliaron sus registros gracias a la agresividad del gesto, al empleo de textos escritos, a la intervención fotográfica, a las instalaciones y acciones de arte, al empleo del cuerpo o al uso del video.”⁶

Todas estas nuevas prácticas tenían como afluente directo la experiencia neovanguardista que algunos años antes se habían empezado a vivir en Estados Unidos y Europa, pero que en Chile se teñían del sesgo político que el régimen militar propiciaba para quienes se reconocían opositores a este.

Es dentro de este contexto que la obra de Codocedo es ubicada por los autores como una labor cuyo desarrollo se encontraba entre “...la fuerte presión que ejercía la Escena de Avanzada y la continuidad de la pintura”⁷ (refiriéndose en específico a *La Generación de los Ochenta*) dejando en claro así, que su trabajo creativo fue llevado a cabo entre esos dos polos de producción, y como “resultado de una labor y reflexión solitarias”⁸.

Asimismo mencionan someramente y con bastante imprecisión (algo que en nada nos favoreció al desarrollo de la presente investigación) algunos de sus trabajos tempranos, remitiéndose a la temática de la “realidad nacional y latinoamericana”⁹ que estos tocaban, la que seguidamente señalan, fue reorientada y modificada para centrarse en un carácter “más sensible y emotivo”¹⁰. Es aquí cuando los autores hacen referencia a su trabajo instalativo recordando la muestra *Eclipse I* en la que: “Utilizó tres fuentes como recursos básicos de instalación: el cine de horror, la luminotecnia, y la propia galería, pero como espacio desmontado.”¹¹

Finalmente se refieren al trabajo colectivo hecho con *Wurlitzer*¹² con el cual destacan la dificultad al momento de clasificar su obra, esto debido básicamente a cómo manejaba los dispositivos y lenguajes visuales, los cuales se alejaban de la instalación, lo objetual

⁶ Gaspar Galaz/ Milán Ivelic, *Chile, Arte actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 1988, p. 153.

⁷ *Ibíd.*, p. 186.

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*, p. 187.

¹¹ *Ibíd.*

¹² Nos parece importante destacar que aquí la mención de *Wurlitzer* es hecha refiriéndose a éste como un trabajo en particular y no como el colectivo artístico que era, algo que se hace necesario aclarar, para evitar caer en ese tipo de confusiones. *Wurlitzer* era una agrupación artística surgida a finales de los años 70 y conformada por: V.H. Codocedo, Alejandro Albornoz, Carlos Maturana (Bororo), Jorge Brantmayer, Fernando Allende, Tito Achurra y Humberto Nilo.

o el video: "...conectándose con recursos escenográficos que hacen ambigua, por el momento, su inscripción en un ámbito específico de las artes visuales." ¹³

Es en esta última cita en donde los historiadores dejan entrever el desafío que el cuerpo de obra de este artista representa, al señalar que "por el momento" dicho trabajo tiende a desbordar los conceptos por ellos manejados.

Existe un segundo texto que se ocupa sucintamente de la figura de Codocedo, algo que contrasta con el hecho de que probablemente se trate de uno de los escritos más influyentes de los últimos cuarenta años relativos a la temática de arte en dictadura en Chile. Nos referimos al texto de Nelly Richard *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*, (1986) en el que la autora entabla su análisis desde una perspectiva global, en donde a partir de un cuerpo de artistas y sus obras se intenta dar cuenta de una realidad cultural paralela a la institucionalidad que por aquél entonces existía en el país.

La participación de Codocedo dentro de este grupo de artistas es considerada por Richard, en primera instancia, por la cabida que le daba al dispositivo fotográfico, siempre en pos de llevar la producción de obra lejos del quehacer manual y artesanal que el dibujo y la pintura inevitablemente conllevaban. Y en segundo lugar, por el deseo de buscar una mayor aproximación con la realidad, debido a la objetividad documentalista que la cámara proporcionaba. No obstante, todo lo dice en términos muy generales en relación al conjunto de artistas sobre los que en esa sección está reflexionando.

Otro aspecto importante trabajado por la autora, es el hecho de la inclusión de textos en sus obras, algo característico del grupo al cual nuestro artista adscribía: "...incorporan el dispositivo de la visualidad a la escritura, o bien desde el arte, llevan las obras a asumir la textualidad como uno de sus recursos de organización de los signos. En el conjunto de obras posteriores a los ochenta (C. Altamirano, C. Gallardo, A. Jaar, J.Castillo, E. Adasme, V.H.Codocedo, etc.) se advierte una misma preocupación de los

¹³ Galaz/Ivelic. Op. Cit., p.187

artistas por la ‘*incorporación de textos a la obra de arte*’.”¹⁴ Sin embargo, tampoco nada se dice sobre el empleo del dispositivo fotográfico en la obra de Codocedo.

Como una tercera instancia relevante sobre nuestro artista, la autora presenta la obra *Contingencia* (Galería Sur, 1983) en donde señala esta como parte de una serie de exposiciones que obedecían a un “...llamado a solidarizar con las protestas nacionales desde un arte más directamente vinculado al acontecer popular...”¹⁵ y de la cual muestra un pequeño registro fotográfico. Fuera de lo recién dicho, no existen instancias de análisis específico de la obra en cuestión, sobre la que dicho sea de paso, nos avocaremos en el tercer capítulo.

El siguiente texto en el que Codocedo es considerado en más de una ocasión, es un reciente estudio realizado por Francisco González Castro, Leonora López y Brian Smith titulado *Performance art en Chile: Historia, procesos y discursos* (2016). En este los autores tocan someramente la obra de nuestro artista preocupándose, tal y como el título del libro lo anuncia, de su incursión en el género de la *performance*, refiriéndose desde un inicio a su figura como: “...un aspecto olvidado de la historia del arte chileno.”¹⁶ Aquí se destacan precisamente los textos recién nombrados, recalcando que solo hacen referencia a una cantidad de obras sumamente limitadas, y si bien se enfatiza, por razones obvias, en las acciones de *La Serie de la bandera*, también mencionan otras no pertenecientes a la *performance* y que en esta tesis hemos incluido, como por ejemplo: *Eclipse I y II* y *El nombre del padre*. Sobre esta última, se refieren de manera parcial solo al video que formaba parte de la pequeña instalación que abordaremos en el primer capítulo. Tampoco existe aquí un análisis focalizado de ninguno de los trabajos que en el libro se incluyen.

Otro texto que nos pareció de gran interés y que menciona la figura de Codocedo fue *La bandera: creación e identidad en el arte chileno contemporáneo*, breve artículo publicado el año 2005 para la revista digital *Cátedra de Artes* de la Universidad Católica de Chile. Aquí los autores (Claudia Bahamonde, Roberto Farriol y Patricio Rodríguez-Plaza) hacen un breve recuento y análisis sobre las implicancias históricas y

¹⁴ Nelly Richard, *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*, Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile, 2007, p. 97.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 134.

¹⁶ Francisco González Castro, Leonora López, Brian Smith titulado, *Performance art en Chile*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, p. 112.

conceptuales de este objeto dentro de las artes nacionales contemporáneas. Por su puesto que dentro de ese universo de artistas nacionales, el nombre de Víctor Hugo Codocedo no podía faltar. En este escrito los autores destacan que el artista es uno de los que han tomado el objeto mismo de la bandera para producir su obra, no limitándose a una reelaboración pictórica del mismo. Igualmente destacan que fue él quien más extremara su relación con dicho objeto: “...al trabajar en términos definidos la materialidad misma del arte de la pintura, en cuanto técnicas de ensamblaje rutinario. Convirtió (o al menos ese fue su cometido) la bandera en tela y bastidor, interrogando de paso lo que de arte tiene la cotidianidad —y de cotidianidad el arte—, exigiendo, de esta forma, una mirada oblicua y descentrada frente a tal dicotomía de especificidades culturales.”¹⁷

Existen asimismo tres publicaciones más en las que Codocedo es simplemente nombrado dentro de un listado de artistas.¹⁸

Todo el resto de la información que se puede obtener de Víctor Hugo Codocedo está comprendida en lo que se entiende por ‘fuentes’, es decir, aquellos documentos en los

¹⁷ Bahamonde, Farriol y Rodríguez-Plaza, 2005, “La bandera: creación e identidad en el arte chileno contemporáneo”, *Cátedra de Artes* N°1, Pag: 9-17 [Versión online, http://catedradeartes.uc.cl/pdf/r01_01.pdf, consultada el 14 de junio de 2017]

¹⁸ Uno de ellos corresponde al, relativamente reciente, *Apuntes para una historia del video en Chile* (Germán Liñero, 2000) en el que su nombre figura dentro de la tabla del *Listado de videos exhibidos en el Segundo Encuentro Franco-Chileno de Video Arte entre el 15 y 26 de noviembre de 1982*, con la obra *Lecturas*.

Esta tabla la encontramos dentro del Capítulo 4: *La batalla audiovisual de los ochenta* específicamente en la sección llamada *La arremetida francesa: el Festival Franco-Chileno de Video Arte* en donde se explica cómo se gestó dicho festival y de las relaciones entre la embajada de Francia y la escena local.

El segundo texto se titula *Video independiente en Chile* (Yéssica Ulloa, 1985) en donde al igual que el anterior, el nombre de Codocedo es parte de un listado perteneciente al *Anexo I* del libro, dentro de la *Sección C. Experimentales*. Las obras incluidas son *En el nombre del padre* y *Lecturas* en donde la información que se muestra es de orden meramente técnico (director, camarógrafo, editor, música, duración y formato, junto a una muy breve descripción de cuatro líneas sobre el contenido de este). La obra de Ulloa corresponde a una investigación de corte sociológico en donde se intenta dar cuenta de la importancia de la práctica del video en las relaciones humanas dentro de un contexto dictatorial, y la función que cumplía dicha práctica durante los años del régimen. Es así que la autora analiza desde los productores/realizadores hasta el origen de las producciones, pasando por cuestiones tan específicas como de donde sacaban los materiales los artistas para efectuar sus obras. Por supuesto, nada se dice de quien nos ocupa.

El tercer caso es el libro *Artes Visuales: 20 años, 1970-1990* de Ernesto Saul (1991). En este el autor presenta una pequeña fotografía de *Eclipse I* dentro del capítulo *Fotografía y video*, en el que se habla de los inicios del uso de estos dispositivos por parte de los artistas chilenos a fines de los años setentas e inicios de los ochentas. Sin embargo, no se le dedica ningún comentario a dicho trabajo o a su creador, al punto de que ni siquiera la fotografía en cuestión se le identifica, ya que aparece titulada como “Instalación”. Es solo al final del libro, en un *Recuento parcial de acciones de arte, intervenciones y exposiciones realizadas en el periodo 1974-1989* que se menciona específicamente a *Eclipse I*.

que la información se producía de manera directa y desprendida de su actividad artística de forma cuasi inmediata. Es así que consideraremos tres tipos de fuentes al momento de recabar información para nuestro estudio.

La primera la llamaremos *Fuentes de Primer Orden*, y comprenderán todo lo que vendría a ser el material de archivo, que si bien no posee un ordenamiento claro y sistemático, fue consultado y estudiado al momento de comenzar la presente investigación. Este se encuentra conformado básicamente por sus siete cuadernos de apuntes en los que plasmaba sus ideas para realizar sus proyectos, y en los que se puede encontrar desde bocetos de algunas de sus obras, hasta un listado de cosas para hacer durante el día, pasando por reflexiones varias tanto de su trabajo, como de su vida cotidiana y citas a diversos filósofos o escritores. Son de carácter sumamente variado, pero fueron fundamentales para poder adentrarse en este olvidado personaje que es Víctor Hugo Codocedo.

Las segundas, las consideraremos como *Fuentes de Segundo Orden* y están conformada por los catálogos de dos de sus mayores exposiciones, *Eclipse I* y *Eclipse II*, realizadas los años 1985 y 1987 respectivamente, y el catalogo para su instalación *Contingencia* de 1983. Es en estos documentos en donde podemos establecer contacto con una verdadera y más profunda reflexión sobre la obra de nuestro artista, la que si bien es breve, nos sirve para poder formarnos al menos una idea de qué es lo que pensaban sus pares sobre su trabajo, ya que en estos encontramos textos de amigos y gente cercana a él perteneciente al medio.

Y por último, tenemos las *Fuentes de Tercer Orden*, las que estarían compuestas básicamente por todo lo que es archivo de prensa, el cual, a diferencia del archivo que compone las *Fuentes de Primer Orden* si posee una sistematización, dado que este material es parte del archivo del Museo de Arte Contemporáneo (MAC). En este tipo de fuente es posible encontrar recortes de distintos medios de la época, tales como la revista *Cauce* o *Ercilla* o bien diarios como *La Nación* o *El Mercurio*. El principal valor de estos documentos, es que es en ellos en donde podemos encontrar entrevistas dadas por el mismo artista a la prensa de la época, y en donde nos podemos hacer una idea más concreta de qué finalmente buscaba él con su trabajo.

Es así que a medida que vayamos avanzando en nuestra investigación haremos uso, dependiendo de nuestras necesidades, de estos distintos tipos de fuentes.

Ahora bien, cabe señalar que debido a la falta de estudios monográficos que se dediquen a abordar la obra de Codocedo, es que lo que aquí nos hemos propuesto es justamente eso, entablar un análisis de obra lo más acucioso posible, y a partir del cual reabrir instancias de reflexión sobre la misma y su periodo (la Dictadura cívico-militar chilena). De ahí que, si bien nuestra investigación tendrá un inherente cariz historiográfico, en lo que más nos enfocaremos será en la búsqueda del significado de algunos de sus principales trabajos. Para tales efectos es que tomaremos prestadas herramientas de otras disciplinas, específicamente del psicoanálisis, algo que estaría dado en parte por la susodicha carencia de reflexión que ha habido desde la misma historia del arte. Será en el psicoanálisis en donde hallaremos la posibilidad de relacionarnos con la obra en cuestión desde una perspectiva mucho más amplia, y que trascienda el mero plano artístico de cada trabajo.

Asimismo, hemos optado por la teoría psicoanalítica debido a que a lo largo de nuestra investigación encontramos de manera sistemática –tanto en los trabajos aquí abordados como en los cuadernos de apuntes del artista– elementos que solo nos hablarían de la influencia que esta teoría tuvo en la obra de Codocedo. Buenos ejemplos de ello son su obra *El nombre del padre*, la cual es una clara y evidente cita al concepto acuñado por Jacques Lacan *Nombre-del-padre (Nom-du-Père)* o bien claros vínculos con Freud, en específico con su texto *Lo Siniestro* (1919), del cual reconocemos desde simples vocablos o términos particulares, hasta referencias expresas como la presencia constante de ese *retorno de lo reprimido*, las *escenas originarias* y el empleo de lo subterráneo y la oscuridad, estas últimas ideas presentes de forma palmaria e integrada en su obra *Eclipse* (Capítulo cuatro). Pero por otro lado, los mismos cuadernos nos sirvieron para convencernos de que las herramientas más adecuadas nos las proporcionaría el psicoanálisis, en particular la presencia de un dibujo hecho por el mismo artista [*Imagen I*] y el cual no pudimos pasar por alto, esto debido a que reconocimos en el esbozo claras e innegables similitudes con un *fort/da*¹⁹ (ausente/presente).

¹⁹ Dicho juego consistía en una bobina atada a un piolín, la que era lanzada por el niño (*fort!* = se fue!) para luego recuperarla con el piolín. La referencia a este artefacto es mencionada por Freud específicamente en *Más allá del principio del placer* (1920).

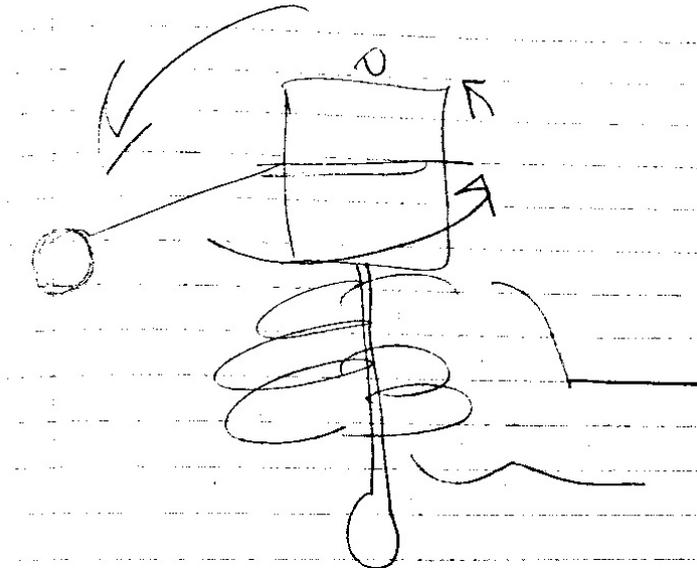


Imagen 1 [Archivo cortesía de Paula Codocedo]

“La forma de juego que más le fascinaba a Freud era el famoso juego de *fort/da*, pergeñado por su sobrino de dieciocho meses con una bobina atada a un piolín. Con el fin de dominar las ausencias periódicas de su madre en vez de sufrirlas pasivamente, el niño representaba el evento simbólicamente: arrojaba la bobina fuera, repudiándola (*fort!*, ¡se fue!), solo para recuperarla con el piolín, gozando de cada vez que aparecía (*da!*, ¡aquí está!). El juego señala la base psíquica de la repetición presente en toda representación y Freud lo interpretó como una forma ingeniosa del niño de compensar la privación de su madre, ‘la renunciación instintiva’ exigida por la sociedad.”²⁰ Será la ausencia –entre otras cosas– pero de su padre, la que en gran medida moverá al artista para elucubrar los trabajos que aquí veremos. La figura de un padre ausente, el que aun a la distancia parecía causar dolor, será lo que Codocedo tomará como uno de los motores principales para producir su obra, algo que lo llevará a reflexionar sobre el rol paterno en diferentes formas y niveles, abordándolo desde lo autobiográfico, al utilizar su propia experiencia como tema, para luego extrapolar esa experiencia individual a un plano colectivo, encarnándolo en una patria golpeada y dañada por la Dictadura (y dañina con sus hijos). Es así que en gran medida las obras a analizar obedecerían a la experiencia traumática que significó el régimen de Augusto Pinochet, encarnando así el sentir epocal de dicho proceso histórico. De ahí que el psicoanálisis nos sea de provecho.

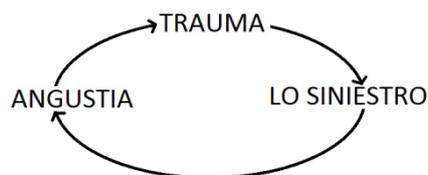
²⁰ Hal Foster, *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, p. 42.

Todo esto se manifestará –como veremos– de manera persistente dentro del *corpus* aquí seleccionado, al punto que la ausencia del padre, en tanto experiencia traumática, y las consecuencias que esta conllevó, adquirirán dimensiones terroríficas, o más precisamente, siniestras: “Sin embargo, esa lectura no echaba luz sobre la repetición compulsiva del juego: ¿Por qué el niño repetía simbólicamente un evento –la desaparición de su madre– si le resultaba desagradable? Una respuesta le llegó desde otra área de la actividad que Freud estaba realizando en aquel momento: su trabajo con las neurosis traumáticas de los veteranos de guerra, obsesionados con los eventos chocantes o terroríficos. En los sueños de los soldados, los eventos traumáticos volvían a pasar, constituyendo una contradicción del sencillo concepto de los sueños como cumplimiento de los deseos. Eventualmente, Freud especuló que los sueños de guerra representaban intentos tardíos de ‘preparar’ al sujeto para dominar el trauma del evento, para desarrollar la ansiedad protectora ‘cuya omisión fue la causante de la neurosis traumática’. Después del acontecimiento, con su ‘escudo protector’ ya astillado por un exceso de estímulos, lo único que le quedaba al soldado sujeto, era repetir en vano una preparación inútil. En esa demostración trágica, Freud también vio una prueba de la compulsión a la repetición, un principio que superaba al propio principio de placer.”²¹

Es en parte, y a partir de esta lógica que buscaremos entender la obra de Codocedo como un intento de *retornar*, pero ahora desde el arte y de manera consciente, sobre ciertas experiencias traumáticas, angustiantes y siniestras, las que en una primera instancia estarán dadas desde lo personal, pero que posteriormente él mismo hará extensibles, como dijimos, al plano colectivo. Esto desde una perspectiva en la que la obra de arte será asimilada por el artista como una instancia de reflexión, en miras a hacerle frente a ciertos traumas y experiencias adversas que no nos dejan en paz, entendiendo de esta manera la obra en la clave en que lo hacía Joseph Beuys (uno de sus referentes principales y con el cual nos toparemos en más de una ocasión), es decir, como algo que puede ayudar a sanar. Creemos que, en cierta medida, los intereses artísticos de Codocedo iban por esa línea, quedando de manifiestos tanto en las citas al artista alemán, como sus intereses por la teoría psicoanalítica. Todo esto es algo que a medida que vayamos avanzando progresivamente en nuestro análisis comenzará a *salir a la luz*.

²¹ *Ibíd.*, p. 43.

Ahora, una aclaración necesaria de hacer y que nos permitirá una lectura más precisa de la obra en cuestión. Si bien hemos señalado y distinguido cuatro conceptos claves que se extenderán dentro de todo el análisis aquí elaborado, a saber: *el trauma*, dado primariamente, como dijimos, por el abandono del padre, y posteriormente transferido a los traumas que el terrorismo de Estado provocó en la colectividad. *Lo siniestro*, entendido –sucintamente por ahora– como ese tipo de terror que nos haría desconocer aquello que hace tiempo conocemos y que en el caso de nuestro artista estaría presente en las constantes referencias al retorno a lo hogareño, lo familiar y su vuelco hostil. *La angustia*, como sentimiento generado por la posibilidad del trauma y la incerteza de cuando este podría acontecer. Asimismo será el concepto de *retorno* el que Codocedo empleará de manera cuasi compulsiva, convirtiéndolo en una constante a lo largo de su producción. Veremos cómo el *retorno* estará presente en todas las obras que aquí analizaremos, algunas veces operando de manera sutil, mientras que en otras, expuesto de forma palmaria. Podríamos decir incluso que será este concepto el que, no solo se manifestará permanentemente dentro del *corpus* aquí estudiado, sino que además será – como ya explicaremos llegado el momento– el que haga posible la emergencia de los otros tres en tanto lógica operante que los dotaría de un sentido o dirección. Es decir, debido al retorno a nuestra psiquis de un evento traumático (o no traumático) que parecía olvidado (reprimido) es que este se tornaría siniestro, dando paso a una situación angustiante la que devendría indefectiblemente en algo traumático, porque sería asimilado como traumático por nosotros mismos: “La noción freudiana de lo siniestro nos puede ayudar a entender por qué: una vez reprimido, el pasado, no importa cuán bendito haya sido, no puede volver con la misma bondad, con el mismo aura, precisamente porque está dañado por la represión”²². Es así, que podríamos diagramar esquemáticamente y de la siguiente manera el concepto de *retorno* (en tanto lógica operativa) dentro de la obra de Codocedo:



²² *Ibíd.*, p. 264.

De ahí que estos cuatro conceptos o ejes –los que entenderemos como transversales a lo largo de la producción que aquí hemos trabajado– se podrían enmarcar dentro de un conjunto de carácter más general, y que creemos los contiene, el *miedo*. Será el miedo, el marco (histórico y social) en el que los otros cuatro conceptos estarán inscritos. No obstante, y siguiendo con las precisiones señaladas, existen varias distinciones entre este y uno de los conceptos que el mismo miedo englobaría, la angustia, puesto que en muchos casos se ha tendido a equiparar con el miedo, debido a que: “...se trata de dos polos a cuyo alrededor gravitan palabras y hechos psíquicos a la vez emparentados y diferentes. El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía más bien a la angustia. El primero lleva hacia lo conocido; la segunda hacia lo desconocido.”²³ Nos parece de sumo interés las especificidades de cada uno de estos conceptos, los que conforme vayamos avanzando en el análisis, nos daremos cuenta que en algunos casos la delgada línea que los diferencia tenderá a difuminarse dentro de las obras que estudiaremos, siendo difícil reconocer en qué momentos operaría la angustia y en que otros los derivados del miedo harían lo suyo. Creemos que tampoco hubo por parte del artista una intención por querer taxonomizar y hacer distinciones entre unos y otros, al menos así lo pudimos inferir al momento de establecer las lecturas de cada uno de sus trabajos, en los que en algunos casos comparecen y ‘cohabitan’, por ejemplo, elementos que apelan a lo terrorífico como también a lo melancólico.

Ahora bien, el hecho de que hayamos decidido optar por el miedo como marco general dentro del cual inscribir las obras de Codocedo en lugar de la angustia, radicaría en el hecho de que: “El miedo tiene un objeto determinado al que puede hacerle frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto que no está claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad.”²⁴ Es por ello que la razón del miedo como marco general por sobre la angustia, estaría dada precisamente porque tanto en los casos autobiográficos del artista como en los colectivos, el peligro, el objeto de peligro, era por todos conocido (tanto la figura del padre en el primero como la dictadura en el segundo), mientras que la angustia surgiría aquí, ya no por el desconocimiento o indeterminación del peligro, sino

²³ Jean Delumeau, *El miedo en occidente: (Siglos XIV-XVIII) Una ciudad sitiada*, TAURUS, Madrid, p. 31.

²⁴ *Ibíd.*, p. 31.

por el momento en que ese peligro actuaría, o en el caso particular de la primera obra que veremos, por la impotencia del artista ante la situación que en dicha obra trabaja²⁵.

Asimismo se hace necesario aclarar que nuestro abordaje del psicoanálisis, tendrá el sesgo de la historia del arte, en el sentido que nos introduciremos a este a través de la mirada del recién citado Hal Foster con su texto *Belleza compulsiva* (1993). Será en este ensayo en donde el estadounidense recurrirá al psicoanálisis como una herramienta para establecer una relectura del Surrealismo y darle así una mirada diferente a la que André Breton quería que fuera visto: como un movimiento de amor y liberación. Lo que Foster estaría buscando aquí, sería pasar el Surrealismo por el cedazo de lo siniestro: “Porque el surrealismo estuvo siempre íntimamente ligado a lo siniestro, a la compulsión de repetir el instinto de muerte.”²⁶ De ahí que este libro nos resulte de gran provecho, puesto que el autor ofrece una lectura y una mirada que en nuestro trabajo será fundamental para entender la obra de Codocedo, lo siniestro como algo operante dentro de su producción. Es por esta razón que tomaremos a Foster como un referente teórico para la elaboración de nuestro análisis.

Igualmente se hace necesario aclarar, que las relaciones que nuestro artista tenía con el movimiento surrealista –de existir– no son en ningún caso evidentes. El hecho de que Codocedo tuviese intereses que lo vinculaban a ciertos aspectos del psicoanálisis, en ningún caso lo convierte en tributario del surrealismo, y si en algún momento se llegan a vislumbrar posibles conexiones con esta vanguardia, estarán supeditadas al marco teórico que el propio psicoanálisis nos proporciona. En otras palabras, el que hayamos optado por hacer uso de un texto cuyo objeto de estudio es el surrealismo, no limita nuestro análisis ni lo condiciona a conectarlo necesariamente con este movimiento artístico, puesto que nuestra principal motivación está en el marco teórico empleado por Foster, independiente del objeto de estudio por él abordado. Es así que solo entenderemos el surrealismo como un referente histórico en el cual podemos encontrar

²⁵ Somos conscientes de que la acepción que usamos aquí del concepto de angustia, podría acercarse más a la de uso coloquial que al empleado por la ortodoxia psicoanalítica, puesto que ésta no reconocería en un caso como el que describimos, angustia propiamente tal, sino miedo. No obstante, hemos querido sostener la idea de angustia dentro de la obra de Codocedo, dado que entendemos ésta no solo como producto del desconocimiento del objeto de peligro, sino como la idea de amenaza de un peligro latente y la imposibilidad de saber cuándo este puede llegar concretarse. Es en la incertidumbre que esto nos genera en donde creemos que la angustia emergería como un síntoma, ante el contenido inconsciente del trauma. Entendemos que quizás esto podría significar ciertas imprecisiones teóricas, sin embargo decidimos correr el riesgo en pos del análisis y en conocimiento de que nuestro artista estaba bastante lejos de la ortodoxia mencionada.

²⁶ Foster. Op. Cit., Contra tapa.

antecedentes de ciertos procesos propios de la psiquis humana trabajados desde las artes visuales tales como: la búsqueda del objeto perdido, la relación con el padre, la utilización de lo anticuado como un elemento político/revolucionario, etc. muchas de ellas, motivaciones de interés propiamente psicoanalítico y reconocibles en la obra de Codocedo.

Otro punto importante de mencionar, es que si bien hemos tomado el ensayo de Foster como uno de los referentes teóricos principales de nuestro estudio, en ningún caso descuidaremos los textos de Freud –algo que a todas luces sería un despropósito y un error metodológico garrafal– puesto que no tendría sentido emplear la teoría de un autor sin recurrir directamente a él.

Es así que los textos de Freud fundamentales para este escrito serán, en primer lugar *Lo siniestro*²⁷ (*Das Unheimlich*, 1919) debido a que es en dicha categoría en donde reconocemos varios puntos de conexión con la obra de Codocedo, en particular el *retorno de lo reprimido* (específicamente a las *escenas originarias*) y sus efectos, los que se podrían resumir en ese proceso en que lo familiar (*heimisch* o *heimlich*) se torna extraño (*unheimliche*), sin embargo, esto es algo que nos ocuparemos de explicar con más detención llegado el momento. Asimismo las referencias a elementos relativos al horror –entendido este en términos más generales– estarán presentes de manera constante a lo largo de su obra, en algunos casos a modo de simples y sutiles menciones, y en otros como imágenes explícitas que apelarían a la presencia manifiesta y visible de engendros y personajes sacados de la cultura popular y de masas.

El siguiente texto cuya relevancia en nuestro análisis será capital y al cual ya nos hemos referido unos párrafos atrás es *Más allá del principio del placer* (1920). Es en este en donde, como se había señalado, Freud concluye la existencia de una pulsión de muerte –la que precisamente y a grandes rasgos– iría “más allá del principio del placer”, es decir, que lo que mueve a los sujetos no necesariamente sería la búsqueda de lo placentero, sino que el displacer también puede significar un posible estímulo de carácter inconsciente. Es con este artículo que buscaremos posibles explicaciones a

²⁷ Nos tomamos de la aclaración hecha por Tamara Stuby, traductora de Hal Foster en *Belleza compulsiva*, por resultarnos totalmente apropiada y coincidente con el trabajo aquí realizado: “En la presente edición hemos trabajado con las dos traducciones más difundidas en castellano de las *Obras completas* de S. Freud. Para traducir el concepto de “lo siniestro” hemos recurrido a la versión de López Ballesteros, por considerar que resultaba más adecuada que su equivalente en la traducción difundida por Amorrotu (Buenos Aires, 1976) como “lo ominoso”. El resto de las referencias bibliográficas se tomarán de esta última.” – *Ibíd.*, p. 38.

varias de las estrategias y recursos discursivos del artista, los que como veremos, en mayor o menor medida intentaban articular una reflexión (insistente) en torno a eventos potencialmente traumáticos y angustiantes.

Igualmente, pero de forma tangencial y menos expresa, recurriremos a textos tales como *Tótem y tabú* (1912-13), *El problema económico del masoquismo* (1924) y *La negación* (1925) de los que si bien no empleamos citas textuales, si fueron necesarios de ser consultados al momento de realizar el análisis de obra. De la misma manera, es que el *Seminario 10* de Lacan nos será provechoso, sin mencionar a los comentaristas, tanto de Freud como de este último, con los cuales nos apoyaremos para profundizar y poder movernos de manera más expedita en la densidad de esta teoría.

Existe un tercer autor perteneciente también al ámbito de la psicología, y al cual a pesar de nuestros intereses divergentes para con este, nos fue imposible pasar por alto, nos referimos a Carl Gustav Jung. Será el psicólogo suizo por el que Codocedo mostrará inclinaciones palmarias, las que no solo se evidencian de forma clara dentro de su producción (específicamente en *Eclipse*), sino que a lo largo de sus cuadernos de apuntes este hará marcados guiños a todo ese mundo orientalista al cual Jung recurrió para articular su teoría. De igual forma, sus intereses por Jung se hacen explícitos en una de las entrevistas dadas a uno de los medios locales y a la cual haremos referencia llegado el momento. Advertimos que sobre este autor solo nos enfocaremos en el capítulo cuatro, esto porque no vimos en ninguna obra previa al año de elaboración de *Eclipse I*, alguna referencia o cita a este, por lo que inferimos que probablemente el interés por su teoría, solo comenzó para esa fecha (mediados de la década del ochenta).

Antes de continuar, una pequeña aclaración. Somos plenamente conscientes de que los tres autores desde los cuales tomaremos las herramientas psicológicas para adentrarnos en la obra de Codocedo, son entre ellos sumamente diferentes y trabajan desde paradigmas que pueden llegar a ser divergentes entre sí y por lo mismo contraproducentes a la hora de entablar un análisis integrado entre los tres. Es por ello que en ningún caso intentaremos establecer un análisis de esas características con estas tres teorías, a saber: Psicoanálisis freudiano, Psicoanálisis lacaniano y la Psicología analítica de Jung. Nuestro criterio para recurrir a cada uno de estos diferentes sistemas psicológicos irá en función únicamente de la utilización que el mismo artista haya hecho de estos. Es decir, si en una obra en particular inferimos que lo que prima en esta es

Lacan, nos enfocaremos en tomar elementos teóricos propios de su forma de entender el psicoanálisis, mientras que, si por el contrario vemos que existen más influencias de Freud haremos hincapié en este, lo mismo con Jung, el referente con el que más objeciones y reparos se podrían tener, pero del que intentaremos emplear su sistema de una forma en que no interfiera con la lectura y aplicación que se haga, en particular desde lo freudiano, puesto que estos dos compartirían espacio común, específicamente en el cuarto capítulo.

La razón que determinaría la comparecencia de estos tres sistemas psicológicos aplicándose dentro de un mismo escrito, estaría fundada en el simple hecho de que fue el artista quien los empleara a lo largo de su producción, en diferentes momentos de su vida. Vemos así –y retomando lo que dijimos recién– que su interés por Jung surgiría a mediados de los años ochenta, mientras que antes de esa fecha sus intereses –como quedará plasmado en los trabajos correspondientes– estarían más próximos a Freud y en menor medida Lacan. Es por dicha razón que no nos fuera posible obviar a ninguno de los tres, a sabiendas de que Codocedo recurre a todos ellos en mayor o menor medida en diferentes momentos de su vida para elucubrar su obra. De ahí, que el verdadero error habría sido ese, no considerar alguna de estas teorías por las ortodoxas aprensiones que los representantes de cada una de estas corrientes pudieran llegar a tener. Ortodoxia que de haber sido tomada en cuenta, nos estaría haciendo dejar de lado lo que aquí realmente nos importa y desde lo cual en este estudio nos hemos movido, la obra en cuestión. Es por dicha razón que lo que aquí se buscaría, más que hacer una integración de estas tres teorías que, hasta cierto punto y como se sabe pueden ser irreconciliables (en especial Freud y Jung), aquí las hemos intentado abordar de una manera en la que resulten complementarias sin desconocer en absoluto sus diferencias. En síntesis, hemos considerado y recurrido a estos tres constructos teóricos, básicamente porque las mismas dinámicas e intereses del artista al momento de elucubrar su obra así lo dispusieron, más que por una postura, convicción personal o ignorancia al respecto.

Pues bien, ya relativos al análisis de la imagen (recordemos que Codocedo recurría constantemente a la fotografía, video y cine como elementos constitutivos de su trabajo) emplearemos para nuestro análisis autores tales como Susan Sontag con su texto *Sobre la fotografía* (1973), Roland Barthes con *La cámara lúcida: Nota sobre fotografía* (1980) y André Bazin con su breve ensayo *Ontología de la imagen fotográfica* (1945). Fueron estos los que consideramos capitales al momento de reflexionar sobre fotografía

en la obra de Codocedo, y el vínculo que este dispositivo posee con la muerte, relación que nos interesa de sobremanera debido a que –como lo expondremos en su momento– vemos en la muerte la experiencia traumática por antonomasia. Todo esto nos lleva a pensar que no sería casual que el artista hubiese optado por el dispositivo fotográfico para registrar algunas de sus acciones, algo que creemos, tendría como propósito fundamental reforzar justamente su interés por lo traumático dentro de su producción.

Ya relativo a la imagen móvil (entiéndase cine y video) recurriremos a autores como Siegfried Kracauer con su *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán* (1947) básicamente por las conexiones que establece entre el dispositivo cinematográfico y la psiquis humana, pero principalmente por ofrecer una lectura de un film al cual Codocedo volverá en más de una ocasión, *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922) y de todo un periodo histórico al cual nuestro artista miró con atención, el periodo *entre guerras*. Otro texto fundamental en esta investigación y al cual recurriremos, será la famosa *Historia del cine* de Román Gubern (1969)²⁸, texto que nuestro artista tuvo la posibilidad de leer, como ya veremos más adelante. Igualmente nos tomaremos de *Cien años de cine* (1983) y *Del bisonte a la realidad virtual* (1999) – ambas del mismo autor– por ser la primera un complemento para la obra de 1969 y la segunda por proporcionarnos una reflexión en torno a la imagen móvil ‘domestica’ (televisión y video).

Ahora bien, ya en el plano formal es que nos apoyaremos específicamente en tres textos concretos, los que nos interesaron por abordar dos de los géneros más explorados por el artista, la instalación y la *performance*.

El primero fue escrito exclusivamente para la obra *Eclipse II* por Pablo Oyarzun y titulado *Sobre el concepto de instalación* (1987) el cual nos servirá no solo para analizar el trabajo para el cual fue redactado, sino para cada una de las cuatro instalaciones que aquí veremos y que, aun siendo sumamente breve, nos ofrece un nivel de densidad lo suficientemente alto como para sacar unos buenos rendimientos teóricos. Sobre el segundo texto a trabajar –escrito por el español Simón Marchán Fiz y titulado *Del arte objetual al arte de concepto* (1972)– podemos decir que nos interesa porque el autor indaga en los alcances históricos de los diferentes movimientos de la década de los sesenta y setenta. Es con este trabajo que intentaremos ofrecer una lectura alternativa al

²⁸ De esta obra utilizamos su versión ampliada y actualizada del año 2001

aspecto formal de la obra de Codocedo y que lo aproximaría con el *assamblage*, algo con lo hasta ahora no se le había vinculado. Será en esta conexión histórico-formal en donde asomará su otro gran referente artístico, Marcel Duchamp, el que cada tanto se hará presente de una u otra manera.

De igual forma, recurriremos al ya mencionado artículo *La bandera: creación e identidad en el arte chileno contemporáneo* (2005). Este breve texto nos será de gran provecho para las reflexiones relativas a su obra *La serie de la bandera*, a analizarse en el segundo capítulo del presente estudio. Será este escrito en el que nos basaremos para intentar comprender la trascendencia del símbolo nacional dentro de la producción del arte chileno contemporáneo, y a su vez, sentar los posibles antecedentes que Codocedo pudo haber tenido al momento de concebir esta obra.

Pues bien, para poder hacer una reflexión más acuciosa en torno a nuestro objeto de estudio, será necesario introducirnos de manera más profunda en las herramientas teóricas de las que nos valdremos. Es por ello que a continuación ahondaremos un poco más en estas, haciendo una breve reseña de lo que en cada capítulo se trabajará y la metodología a emplear.

Será así que desde el primer capítulo nos serviremos del psicoanálisis para entrar en contacto con el trauma, la angustia y lo siniestro como categorías plenamente psíquicas y pertenecientes a la subjetividad del individuo, pero que también pueden ser aplicables dentro del campo del arte. Intentaremos explicar la importancia de dichos conceptos en la obra de Codocedo y sus implicancias dentro de la contingencia del momento (la Dictadura), aduciendo a la actualidad de sus reflexiones, las que al mismo tiempo poseen un potencial de intemporalidad al establecer alcances históricos, los que a través de un repertorio sígnico sacado –en algunos casos– de la cultura popular buscarán dar cuenta de estas categorías.

Se analizará en primera instancia el componente traumático en su obra desde lo biográfico, y entendido como una constante a lo largo de su producción. Será en el primer capítulo en donde abordaremos la obra *El nombre del padre* (Galería Sur, 1982). Ya desde un principio podremos distinguir ciertos rasgos que hablarían de un claro ‘estado originario’ en el cual se remite al hogar, a la figura de su padre y al abandono

cometido por este, en el que dejara al pequeño Víctor y su madre desprotegidos. La búsqueda del objeto perdido y la experiencia traumática primigenia –entre otras cosas– serán las dinámicas que aquí estarán operando de manera latente.

En el segundo capítulo nos enfocaremos en lo que probablemente sea su obra más conocida y por la cual la figura de Codocedo ha podido llegar a las nuevas generaciones, nos referimos *La serie de la bandera* (1975-1982).

Es en dicho trabajo, compuesto por: *Entre la cordillera y el mar* (1975-81), *Intervención a la bandera* (1979) y *Repliegue* (1981-82) en donde seremos testigos de la agudeza de la que Codocedo hacía gala al momento de pensar su arte, y del manejo de los signos que poseía. En la presente serie quedará de manifiesto ese cruce entre lo plenamente político y colectivo –como elemento constitutivo de su arte– y el desplazamiento simbólico de algunas de las dinámicas psíquicas anteriormente nombradas, las que en este caso particular, tomarán la forma del sadismo.

Es aquí en donde intentaremos dejar en claro este cruce, y de qué manera *La serie de la bandera* podría llegar a ser la epitome de ese trauma del cual Codocedo sale en una insistente búsqueda al momento de pensar su obra, y de cómo dicho trauma trasciende lo individual para extenderse y aplicarse sobre un colectivo. La bandera como un símbolo alterado, torcido, borrado y al cual se le ha sometido a condiciones específicas que resultan ajenas a su naturaleza material y simbólica, es en donde creemos que radicaría la estrategia del artista para extrapolar el trauma personal y así hacerlo extensivo a todos sus compatriotas.

En el tercer capítulo nos enfocaremos en su obra *Contingencia* (Galería Sur, 1983), la que nos interesa principalmente por ser un trabajo compuesto por diversas obras más pequeñas, hechas no necesariamente para esta muestra. Entenderemos esta instalación como una suerte de ‘recopilación’ de trabajos anteriores, los cuales el artista articulará para establecerlos como una unidad sintáctica, es decir, dispuestos de tal manera que conseguirán armar un discurso diferente al que originalmente tenían por si solas, o mejor dicho, ampliarán su discurso enriqueciéndose mutuamente unas con otras.

Veremos que dicha instalación apunta, tal y como su nombre lo dice, a dar cuenta de un estado de cosas, de una actualidad determinada por la conflictiva realidad política del país. En este sentido, es que con la presente obra Codocedo dejaría claro su

posicionamiento político ante todo el horror vivido, y llamaría igualmente a quienes entren a ver dicha muestra, a tomar posición ante los hechos acontecidos en el país, apelando así a su condición de sujetos históricos. Nuevamente, pero esta vez de manera más sutil, encontraremos ciertos elementos simbólicos y estéticos, que conectan la obra de manera clara con lo psicoanalítico, así como a la cultura de masas y a aquello que día a día tenía lugar dentro de la contingencia nacional.

Finalmente en el cuarto capítulo abordaremos las muestras de *Eclipse I* (Galería Bucci, 1985) y *Eclipse II* (Garage Matucana, 1987) en donde lo siniestro terminará por corroborarse como algo totalmente evidente dentro de la obra de Codocedo. Elementos tales como la oscuridad, personajes del horror del cine clásico, ataúdes, rejas bloqueando el acceso a habitaciones de la galería e incluso animales vivos dentro de esta misma son algunos de los componentes que constituirán estas instalaciones.

Probablemente ambas muestras representan el acercamiento más claro y directo con los elementos del horror a lo largo de toda la obra de nuestro artista que aquí hemos abordado, dado que es precisamente en estas instalaciones en donde juega con símbolos de la cultura popular que desde siempre han sido utilizados con estos fines. El mejor ejemplo de ello es la recurrencia e insistencia en la figura del ya mencionado *Nosferatu* de Murnau.

Asimismo el artista vuelve de manera directa a la idea de *escena originaria* trabajada en el primer capítulo, pero esta vez desde lo subterráneo-intrauterino, y con lo cual la idea de lo siniestro y todo lo que este concepto conlleva quedaría nuevamente manifiesta y reforzada.

Otro punto importante de aclarar relativo a lo metodológico, es el hecho de que cada capítulo estará compuesto por dos secciones, la *a*, en la que se abordarán los aspectos formales y procedimentales de las obras, y la sección *b*, en la que se abordarán los aspectos temáticos, teóricos y conceptuales de las mismas, ambos precedidos de una breve introducción que se ocupará de situar la obra correspondiente dentro del panorama artístico local al tiempo que aportará con información de su historia particular. Nos parece necesario dejarlo de manifiesto desde un principio, debido a que cada una de estas secciones tendrá títulos que irán en sintonía con los encabezados principales, para evitar así, caer en rótulos de carácter demasiado rudimentarios y limitados. Con esto lo que se busca, es ampliar las posibilidades de lectura de cada una

de las obras a trabajar, al tiempo que se acentúan algunos de los aspectos que, a nuestro juicio resultaron más relevantes para el análisis.

Es de esta manera que el desarrollo de los capítulos estará atravesado en todo momento por las mencionadas categorías (*el trauma, la angustia y lo siniestro* articuladas desde la lógica del *retorno*) trabajadas desde una matriz psicoanalítica que nos permita una lectura inédita y en profundidad de la obra de Codocedo, en miras a una recuperación de su figura y legado. De ahí que otro foco de interés dentro del presente estudio y sobre el que cada tanto volveremos (¿retornaremos?), será el de su progresivo olvido a lo largo de los años, el que tal y como se intentará exponer, obedecería primeramente a su prematuro deceso, sumado también a lo ‘efímero’ y disgregada de su producción, junto con el hecho de no haber formado parte oficial de los principales colectivos que por aquel entonces llenaban la escena contracultural. Todo esto habría terminado por cubrir su figura con un velo de indiferencia por parte del medio y la crítica especializada, algo que intentaremos hacer contrastar, al exponer de forma acuciosa y por medio del análisis crítico la solidez de su obra y la coherencia e importancia que dentro de su contexto histórico llegó a tener. Buscaremos demostrar así que, en términos artísticos por aquellos años, no todo fue *Escena de avanzada*, como gran parte de las investigaciones y estudios publicados nos lo parecieran hacer creer.

A modo de argumentación de lo anterior, nos interesaremos por mencionar algunos aspectos en torno a la recepción de sus obras –especialmente las correspondientes a *Eclipse I y II*– dado que los comentarios de varios de sus cercanos pertenecientes a la escena artística de los años ochenta (tales como Eugenio Dittborn, Fabio Salas y Justo Pastor Mellado, por solo mencionar algunos) las ponen de relevancia dentro de este contexto. Ello, sumado a la mediana cobertura que tuvieron en algunos medios escritos, tales como las revistas *Ercilla*, *Cauce* y *APSI*, no haría más que constatar la situación de negligente abandono en la que el artista y su obra se encuentran, y de la necesidad de una pronta recuperación y puesta en valor.

Dicho lo anterior, es que nos vemos en la necesidad de advertir lo siguiente. El presente estudio deberá ser entendido únicamente como una primera aproximación al artista y al *corpus* de obra aquí comprendido (en su mayoría inédito), puesto que fue a partir de esa premisa que nos propusimos trabajar desde un comienzo. Igualmente somos conscientes de todo lo que un primer acercamiento implica, algo que estaría lejos de quedarse en la

mera satisfacción aquí manifestada y la cual –cabe decirlo– no nos hemos esforzado en ocultar, y que entendemos como inherente a quienes se adentran a indagar en lo desconocido obteniendo resultados interesantes. Es en las implicancias que todo primer acercamiento conlleva, en que se está sujeto a las más diversas dificultades y contrariedades, junto con ser mucho más susceptible de incurrir en imprecisiones de la más diversa índole –que de existir, se podrían atribuir hasta cierto punto, a la fragmentación y desorden de la información que aquí pudimos recabar y sistematizar–.

Por último y en función de lo señalado, es que lo que se buscaría con el presente trabajo, es dejar en claro que en ningún caso el objetivo de este es zanjar de manera rotunda la comprensión del objeto en cuestión, sino muy por el contrario, lo que se pretende es justamente invitar a todos quienes sienten algún interés por la figura de Víctor Hugo Codocedo y por el arte chileno en general, a someter a un juicio, revisión y análisis constante todo lo que aquí hemos concluido, puesto que entendemos que es la única manera de producir conocimiento en la medida en que se construye una memoria y una consciencia en torno a su legado, porque partimos precisamente de la base que “...una de las tareas de la historia consiste en restituir la voz a las posibilidades y los ideales derrotados, marginados u olvidados.”²⁹

²⁹ Larry Shiner, *La invención del arte: Una historia cultural*, Paidós, Madrid, 2017, p. 27.

I) *El nombre del padre*³⁰ o el trauma originario.

Existen ciertos temores que se remontan a la infancia, ideas que se incrustan en las profundidades de nuestro aparato psíquico, en las cuales echan raíces tan robustas que ni los años, ni la experiencia con estos ganada pueden extirpar. Temores que por su naturaleza prístina, nos hacen desarrollar un cierto vínculo con ellos, para finalmente terminar convirtiéndose en una suerte de obsesión que pareciera nunca dejarnos en paz.

Muchos de estos miedos suelen ser construcciones meramente psíquicas que nunca llegan a tener un asidero tangible como fuente de origen, sin embargo hay otros casos en los que dichas ideas tienen como motor hechos y sucesos concretos que han ocurrido a lo largo de la vida del sujeto y que por la fuerza del evento en cuestión terminan por convertirse en una experiencia entendida como traumática³¹.

La presente obra toma como *leitmotiv* justamente una experiencia que tuvo lugar en la infancia de Víctor Hugo Codocedo. Fue precisamente el abandono por parte de su padre y su posterior pero breve reencuentro con este años después, uno de los acontecimientos que marcó de forma indeleble su vida, llevándolo a reflexionar al respecto en más de una ocasión.³²

³⁰ La presente obra se puede encontrar con diferentes nombres dependiendo de las fuentes consultadas. En algunas de ellas la encontramos cómo *En el nombre del padre* mientras que en otras figuraba como *El nombre del padre*. Es con esta última con la que hemos decidido manejarnos en el presente estudio, debido a que nos resulta mucho más atinente al marco teórico aquí empleado por hacer referencia evidente –como ya veremos– al concepto homónimo acuñado por Lacan. Y a su vez, debido a que es el mismo Justo Pastor Mellado quien en su citado texto alude a esta pieza de esa forma, lo cual, considerando el grado de cercanía entre ambos, nos parecen motivos más que suficientes para creer que el nombre adecuado (y el correcto) sería *El nombre del padre*.

³¹ Hemos de dejar en claro que el concepto de *trauma* lo entenderemos desde su acepción más clásica, la que lo asume como ese “acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica.

En términos económicos el traumatismo se caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones.” – Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1996, p. 447.

³² Sobre este suceso es necesario hacer algunas aclaraciones. A lo largo de nuestro proceso investigativo nos hemos encontrado con diferentes versiones que nos hablaban de esa triste relación que le tocó vivir con sus padres. La mayoría de sus cercanos coinciden en señalar que al ser abandonados él y su madre, ella quedó sumamente lastimada, algo que a él lo marcaría profundamente a lo largo de su vida. No obstante, algunos relatos difieren en el susodicho reencuentro que nuestro artista y su padre habrían tenido. Escuchamos versiones como la de Alejandro Albornoz (amigo cercano de Codocedo) en las que ese reencuentro habría sido sumamente fugaz y distante, ya que mientras viajaba en un bus junto a su madre por la calle San Diego (a la edad de 12 años) ésta le habría indicado con el dedo que ese sujeto que

Asimismo, podríamos entender este trabajo como su primera aproximación relativamente consiente a asuntos o temáticas de carácter siniestro. Decimos ‘relativamente’ puesto que, como se ha mencionado con anterioridad, esta obra antes de tener la forma que vemos en la fotografía adjunta, tuvo lugar a modo de acciones en la vía pública a finales de los años setenta o inicio de los ochenta, en los cuales recorría las calles del barrio de su infancia escribiendo consignas tales como “Ella te amaba” (en referencia a su madre).³³

Es con esto que podemos dimensionar la fuerza y el nivel de incidencia que este suceso tuvo en su vida, y del cual pareciera nunca haberse recuperado del todo. Es en ésta clave en la que nos acercaremos a la obra en cuestión, la que abordaremos como ese primer encuentro con la experiencia traumática de forma más consciente, la que terminó deviniendo en siniestra debido a su repetición, a ese deseo por ‘querer experimentar’ nuevamente de alguna u otra manera el evento traumático, primero como acciones a finales de los años setentas, y posteriormente en la instalación que vemos en la fotografía. Hemos de recordar también que lo siniestro puede tener varias manifestaciones, y en esta obra es posible advertir al menos dos de ellas: “El retorno de traumas como estos en el arte es siniestro en sí, pero también lo es la estructura de las escenas originales, dado que están formadas a partir de una repetición reconstructiva o ‘acción diferida’ (*Nachträglichkeit*)”.³⁴

Ya en relación a esta última cita, es que creemos que no está demás hacer el alcance sobre el nombre del presente capítulo y decir que, como seguramente más de algún lector habrá notado, hace una palmaria referencia al lenguaje psicoanalítico,

estaba caminando por la vereda era su padre. Por otro lado, existen versiones como las de Rosa Lloret (ex pareja del artista) que nos hablaban de que este reencuentro habría tenido lugar cuando el artista tenía alrededor de 27 o 28 años de edad, y que no habría sido tan breve como Albornoz lo habría señalado. De igual manera la periodista Verónica Waissbluth en un artículo publicado en el diario *La Epoca* el 31 de agosto de 1988 luego de su fallecimiento y titulado “*El último eclipse de Víctor Hugo Codocedo*” señala sobre esta triste relación que: “...él (Víctor Hugo) solo vio dos veces en su vida (a su padre), y que buscó por las calles, por el Mapocho, bajo la tierra...”. Como sea, tanto esas versiones como algunas otras que se nos contaron, convienen en el abandono del sujeto paterno y su posterior reencuentro con este algunos años después.

³³Al menos así nos lo cuenta Alejandro Albornoz, amigo personal del artista, y quien colaborara con este en dichas acciones. Por otra parte, no podemos decir con certeza qué grado conciencia tenía para ese entonces Codocedo sobre a la temática que unos años más tarde guiaría algunas de sus producciones (el horror más explícito), sin embargo lo consideraremos como un primer antecedente de carácter más intuitivo y que con los años tomaría mayor densidad. Tampoco encontramos en sus cuadernos una referencia clara a este asunto.

³⁴Hal Foster, *Op. Cit.*, p. 110.

específicamente al concepto de *escena originaria* o *fantasía originaria*³⁵, es decir a aquellas ‘situaciones’ simbólicas en las que la vida psíquica del sujeto se funda y en las cuales está determinada su estructura (la *seducción*, la *escena originaria*, es decir, el ser testigo de la copula de los padres, la *castración* y la *existencia intrauterina*). Es por todo ello que dichos conceptos resultaban fundacionales para Freud, al punto de entenderlos como filogenéticos, es decir, que obedecen a una cuestión de origen cuasi biológico: “Aunque a menudo son inventadas, estas fantasías también tienden a cierta uniformidad; de hecho estas narrativas parecían tan fundamentales que Freud las denominó ‘filogenéticas’: esquemas dados en las bases de las elaboraciones de todos. Las suponía fundamentales porque los niños desentrañaban las cuestiones básicas de su origen a través de ellas”³⁶

De igual forma, nos parece necesario aclarar en relación a las temáticas de carácter siniestro recién señaladas que, tal y como se dijo en la introducción, será este concepto, *lo siniestro*, uno de los que determinarán en gran medida la producción de nuestro artista. Creemos que es en la presente obra en donde *lo siniestro* (*Das Unheimlich*) se hace presente por primera vez en la producción de Codoceo (al menos a la que hemos podido tener acceso) de una manera sumamente clara y evidente. Freud nos introduce al término en cuestión a partir un análisis etimológico de la palabra *unheimlich*: “La voz alemana <<unhemlich>> es, sin duda, el antónimo de <<heimlich>> (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, domestico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar”³⁷. Posteriormente Freud remata acotando lo siguiente: “De modo que también en este caso lo unheimlich es lo que otrora fue heimsch, lo hogareño, lo familiar de mucho tiempo atrás.”³⁸ Si bien volveremos sobre esto más adelante –y de forma recurrente– entendemos como necesario exponerlo desde un comienzo, para así darle al lector los lineamientos principales desde los que la presente obra (y en general el cuerpo de obras seleccionado para este estudio) se plantea, y desde los cuales estaría operando. Esto debido a que, como se puede advertir, los elementos simbólicos que la constituyen son justamente las

³⁵La utilización de este concepto dentro del campo del arte chileno contemporáneo no es en absoluto nuevo, el caso más icónico es el de Nelly Richard al momento de acuñar el nombre de *Escena de avanzada*, en el que remite de manera evidente a la idea de *escena originaria* a la cual hemos hecho referencia. Precisamente las pretensiones de la autora aluden a este colectivo artístico como un suceso fundacional dentro de la historia del arte nacional de las últimas cinco décadas.

³⁶ Foster, *Op. Cit.*, p. 110.

³⁷ Sigmund Freud, *Lo Siniestro*, Obras Completas – Tomo III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996, p. 2484.

³⁸ *Ibíd.*, p. 2500.

figuras parentales del sujeto y lo que alrededor de ellos este construyó durante su más temprana infancia, es decir, aquello con lo que Codocedo tendría que haberse sentido más familiarizado.

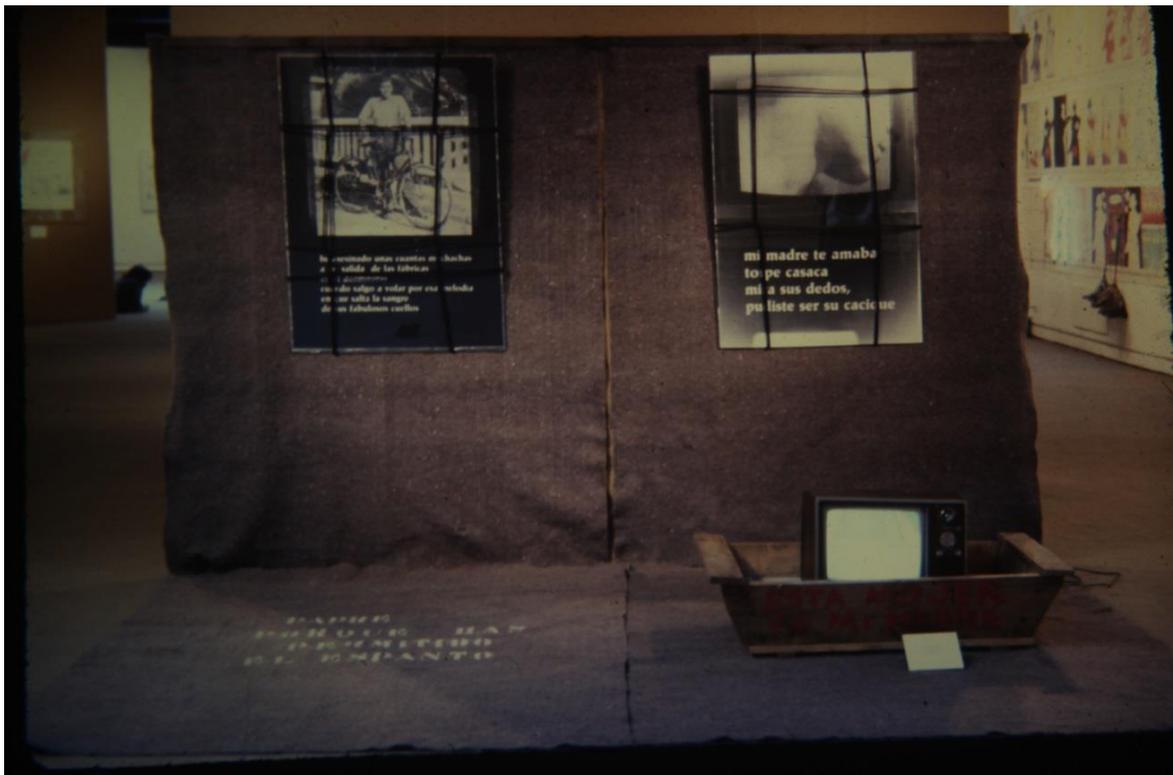
Esta obra nos interesa justamente por eso, por ser una suerte de obra introductoria no solo a su producción artística, sino también por el hecho de acercarnos a algunos de sus aspectos biográficos más tempranos. Asimismo se nos hace necesario recalcar nuevamente que, si bien dichos aspectos no son el tema de la presente tesis, nos resulta imposible obviarlos, ya que las vivencias siempre son determinantes al momento de producir arte, por lo que lo entendemos como un elemento consustancial de este tipo de trabajos. Sin embargo, si es que hubiese que referirse a cuestiones vivenciales de nuestro artista, sin duda serán las relativas a los hechos históricos que por aquel entonces golpeaban al país (la Dictadura) las que vincularemos con su trabajo.

Otro punto imposible de pasar por alto, es el hecho de que ésta obra obedece a una temática que en ningún caso resultaba ajena al medio de la época, el mejor ejemplo de ello, lo encontramos en el que podría ser su principal referente artístico local, nos referimos a *El día que me quieras* (1981) del artista Carlos Leppe (1952-2015)³⁹. Nos limitaremos a decir de momento, que en ella encontramos elementos, tanto formales como conceptuales, que en el trabajo que ahora nos ocupa estarán presentes. Televisores, recipientes domésticos, fotografías familiares y música popular, serán algunos de los componentes que, tanto *El nombre del padre* –desde el lenguaje instalativo– como *El día que me quieras* –desde lo performático– compartirán, como asimismo su interés por lo filial y lo originario como *leitmotiv*.

Será precisamente lo originario a lo que Codocedo remitía de manera insistente en esta obra, algo que adquirirá, como ya lo señalamos, características traumáticas –inherentes a lo originario– que posteriormente se harían extensivas al contexto histórico en el cual nuestro artista y sus pares se desarrollaron. Algo que queda de manifiesto en los trabajos que analizaremos en los próximos capítulos, en los cuales se deja entrever la experiencia chocante que fue ese periodo de la historia de Chile. De momento, nos abriremos camino en esta primera instancia de encuentro con lo siniestro en el arte

³⁹ “El 30 Junio de 1981, en Galería Sur, Carlos Leppe llevó a cabo una acción corporal que tituló ‘El día que me quieras’. En el extremo de una sala que albergaba alrededor de cincuenta personas, Leppe dispuso una mesa sobre la que instaló un proyector de diapositivas, una jofaina, un espejo, útiles de cosmética y un aparato de televisor conectado a un reproductor de video. Detrás suyo, a un costado, Leppe colocó un telón para recoger la proyección.” – www.carlosleppe.cl [Consultado el 10 de Diciembre de 2017].

chileno, con esta obra, que hasta cierto punto podríamos considerar de carácter ‘iniciático’⁴⁰, y que como lo hemos dicho unos párrafos más arriba, tuvo su génesis a finales de los años setenta.



El nombre del padre, Galería Sur, 1982, Santiago de Chile. [Cortesía de Gaspar Galaz]

⁴⁰ En relación a este carácter ‘iniciático’ es que nos referiremos al final de este capítulo a modo de conclusión.

a) *Dis-posiciones híbridas.*

La presente obra consiste en una pequeña instalación emplazada en Galería Sur, al menos así lo indican Gaspar Galaz y Milan Ivelic en su libro Chile Arte Actual, dato que además nos corrobora Rosa Lloret, ex pareja del artista y directora del mencionado espacio de expositivo.⁴¹

La obra en cuestión está compuesta de los siguientes elementos: cuatro trozos grandes de fieltro que tapizan tanto el muro (o panel) y el suelo adyacente a este, dos afiches puestos entre vidrios y amarrados con cordel negro en los que aparecen dos fotografías, acompañadas cada una de ellas por un texto. En el sector derecho de la instalación –ya en el suelo– vemos una artesa (o batea) la cual contiene un televisor, el que pareciera estar encendido proyectando algo que, por las características de la misma fotografía no se logra distinguir bien. Por último, ya en el sector derecho del suelo de la instalación vemos que hay impreso en el fieltro un texto de letras blancas.

Ahora bien, en relación a los conceptos implicados dentro de esta obra –e independientes lógicamente del *trauma*, *la angustia*, *lo siniestro* y el *retorno*, este último como dinámica desde la cual operarían los demás– tenemos los que le pertenecen exclusivamente a este trabajo y le dan identidad. Dichos conceptos están constituidos en primer lugar por la noción de *objeto*, que entenderemos como ese correlato de lo pulsional que lleva en un determinado momento a amar u odiar a dicho objeto. En segundo lugar tenemos a las figuras parentales (*padre y madre*) las que resultan determinantes en esta obra debido a que se hace alusión directa y explícita dentro de la misma y que podemos precisamente entender como el(o los) *objeto(s)* en cuestión de la obra. Seguido de estos y –en cierta medida– derivados de los mismos tenemos en tercer lugar la ya mencionada idea de *escena originaria*, que se definió en parte al inicio de este capítulo. Y por último, en cuarto lugar tenemos la idea de *trabajo*, entendida esta como el factor social de la presente obra y que vincularía las nociones pertenecientes al ámbito psíquico con su contexto histórico y social.

Es así, que en base a estas cuatro líneas conceptuales hilaremos la trama y argumento que posee la obra en cuestión, para de esta manera desentrañar la naturaleza traumática

⁴¹ Entrevista con Rosa Lloret, realizada en Abril de 2017.

de la misma, y darnos cuenta de la posibilidad de que en ésta emerjan sentimientos tales como lo siniestro y la angustia dentro de un conjunto simbólico que contiene como uno de sus ejes principales la figura misma de los padres, es decir, de aquello que ‘naturalmente’ debiera ser el núcleo de protección y contención por antonomasia.

Finalmente, para concluir esta sección introductoria, nos gustaría hacer un breve alcance sobre la noción de instalación que se desprende de ésta obra en particular, dado que si bien ésta categoría es algo con lo que nos enfrentaremos de manera recurrente a lo largo de nuestra investigación, se hace aquí manifiesta de una forma en la que podría diferir en ciertos aspectos con las obras que nos ocuparán en los capítulos siguientes. Esto es básicamente, porque la envergadura del trabajo en cuestión contrastaría de manera notoria con la idea general que se suele tener de instalación. Es a esta idea a la cual obedecen gran parte de los trabajos que analizaremos en los próximos capítulos, puesto que es justamente la envergadura de la obra la característica que podría determinar su accionar, o mejor dicho, su relación con el espectador, siendo este vínculo algo fundamental en la naturaleza misma del género instalativo.

Pablo Oyarzun, filósofo y docente de la Universidad de Chile y quien fuera cercano a nuestro artista, ahonda en este asunto justamente en el catálogo para la muestra *Eclipse II*, en donde escribe un texto titulado *Sobre el concepto de instalación*⁴². En este el autor se refiere a que: “La instalación se define por un determinado trato con el espacio y con el tiempo, y por una determinada relación que ella establece *entre* el espacio y el tiempo [...] El régimen de la instalación es *in-situ*. No puede concebírsela fuera de lugar, no puede repetirse de manera idéntica en lugares diversos, como si los sitios y las pautas dispositivas fuesen neutros unos para otras”⁴³, lo que no se condice en absoluto con lo que vemos en la fotografía, una obra sumamente contenida, y de características absolutamente replicables en cualquier espacio, de la misma manera en que fue montada en ese momento.

⁴² Respecto a este texto el teórico Guillermo Machuca señala que: “...Oyarzun escribe uno de los primeros análisis –lúcidos y conceptualmente potentes – acerca de una de las prácticas más resaltantes del arte posmodernista o posvanguardista.” – Guillermo Machuca, *El traje del emperador: arte y recepción publica en el Chile de las últimas cuatro décadas*, ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2011, p. 140.

⁴³ Catálogo de la muestra *Eclipse II: El faraón tiene cara de nuevo*. Octubre de 1987 Garage Internacional Matucana 19, Santiago de Chile, textos de Eugenio Dittborn y Pablo Oyarzun.

Por otra parte y siguiendo los lineamientos de Oyarzun, notamos también a la ausencia del elemento temporal que implica la instalación, es decir, a esa determinación para con el accionar del público que lo obliga a recorrer la muestra y lo lleva a experimentar situaciones que solo se podrían dar en ese momento y lugar, algo que el trabajo en cuestión tampoco pareciera hacer, ya que en ese sentido es posible apreciarla como una obra que implicaría como único recorrido y experiencia el ser circundada, en la más pura lógica escultórica. Por supuesto que esto es discutible, pero para efectos de nuestro análisis, optamos por demarcar de la manera más clara posible ciertos límites –en este caso formales– para así obtener un grado mínimo de certezas sobre las cuales poder movernos.

Ahora bien, existen otros elementos de la obra que sí la acercarán al género instalativo, relativas a lo objetual y que Oyarzun menciona al comienzo de su texto: “Por lo pronto la instalación para un espacio con una multiplicidad variable de objetos: sean estos hallados, escogidos, expresamente fabricados o ensamblados, sean provocativos o indiferentes. Tiene en este sentido el peculiar carácter de una *dis-posición*”⁴⁴.

Es así que la obra no podríamos encasillarla dentro de un género específico de las artes visuales, debido a eso –y para evitarnos cualquier tipo de confusión– es que la consideraremos una suerte de ‘hibrido’ que conserva ciertos rasgos, tanto de la instalación como a su vez del arte netamente objetual, y asimismo pero en menor escala, de las ambientaciones o *enviroments*.

Para concluir lo relativo a la naturaleza formal, categorial y estructural de la obra, cabe señalar que nos basamos en las reflexiones que Oyarzun hizo sobre el género de la instalación, debido a que el texto en particular que estamos utilizando fue pensado justamente para una muestra de Codocedo, por lo que el acercamiento de dicha reflexión con la lógica instalativa que imperaba en el artista puede resultar mucho más coherente, próxima y consonante a las intenciones del mismo artista, de lo que resultaría cualquier otro documento.

⁴⁴ *Ibíd.*

b) *Hogares de fieltro.*

Adentrándonos ya en los aspectos temáticos y, si se quiere teóricos, el trabajo que ahora nos ocupa posee como ya lo hemos venido diciendo, cualidades de ser una obra ‘iniciática’, esto en gran parte por el ya mencionado origen performático, el cual se remonta algunos años antes de la concreción de lo que ahora vemos en la presente fotografía.

Podemos decir entonces que la obra tiene dos versiones, o mejor dicho dos momentos: la acción por las calles de San Diego a finales de los setenta e inicio de los ochenta, y la que vemos en la fotografía aquí adjunta, emplazada en Galería Sur. Consideraremos esto como fundamental por dos razones; la primera, es que podemos entender *El nombre del padre* como concebida gracias a la lógica de *acción diferida*: “En Freud un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente, en acción diferida.”⁴⁵ Esto quiere decir que la obra en cuestión actuaría como una manifestación material, de un proceso de resignificación de un evento de su pasado remoto y de carácter traumático, o dicho de otro modo, ésta (la obra) actuaría como una manifestación material del proceso de *acción diferida* (acontecido en ese reencuentro con su padre años después de haber sufrido su abandono). Esto ocurriría en una primera instancia desde lo performático – con las acciones a finales de los años setenta– y en segunda desde lo instalativo/objetual expuesto en la galería.

La segunda razón por la cual nos parece fundamental el hecho de que la obra tenga dos momentos, es que es en ésta repetición en donde radicaría el carácter siniestro de la misma. Si bien todo esto ya lo habíamos mencionado más arriba nos parece importante recalcarlo, puesto que es lo que define la naturaleza misma del trabajo.

Ahora bien, consideramos importante mencionar que el caso de Codocedo no ha sido en absoluto el único a lo largo de la historia del arte en el cual las *escenas originarias*, la *acción diferida*, la extrañeza y la repetición, como posibilidad en la que lo siniestro emerge se han manifestado. Pensamos en el que podría ser el caso más emblemático de todos, el Surrealismo, el cual surge –no casualmente– en el momento histórico en el que

⁴⁵Hal Foster, *El retorno de los real: La vanguardia a finales de siglo*, Akal Ediciones, Madrid, 2001 p. X

el psicoanálisis tuvo su auge, por lo que los aspectos pulsionales y psíquicos del sujeto son precisamente uno de los temas más recurrentes en la producción de estos artistas: “De hecho, el carácter definitivo del arte surrealista podría radicarse en las distintas formas en las que elaboran los traumas psíquicos a través de escenas registradas como internas y también como externas, endógenas y también exógenas, fantasmáticas y también reales, es decir, surreales.”⁴⁶ En otras palabras, lo que aquí se nos da a entender es cómo esa dialéctica entre interior (psíquico) y exterior (en tanto estímulo traumático) se relacionan y manifiestan en la obra de los surrealistas.

Es por ello que haremos un breve paréntesis y tomaremos dos de los casos que Foster utiliza para su análisis del Surrealismo, en donde entiende las imágenes concebidas por este movimiento justamente como fantasías primordiales, razón por la cual nos parece tremendamente pertinente al momento de hacer una revisión reflexiva sobre el asunto, al tiempo que nos sirve para establecer una comunicación entre la obra de nuestro artista y la historia del arte.

En primer lugar el autor estadounidense aborda la obra de Giorgio De Chirico⁴⁷, la cual es entendida desde la *extrañeza* que el mundo nos genera, de ahí la condición *metafísica* de su pintura, en la que retrata espacios oníricos que parecieran no estar regidos por las leyes naturales.

Es precisamente por esta *extrañeza*, que De Chirico en gran medida titula algunas de sus obras tempranas como ‘*Enigmas*’, las cuales parecieran ahondar –en palabras de él mismo– en: “las grandes preguntas que uno siempre se ha planteado: porqué fue creado el mundo, porqué nacimos, vivimos y morimos”.⁴⁸ Si nos percatamos, todos estos interrogantes apelan precisamente a los ‘orígenes de’. Podemos con esto, inferir claros guiños a los momentos de las escenas originarias, puesto que, al igual que el infante en sus inicios, son formuladas de manera *cuasi* inconsciente para desentrañar cuestiones básicas de nuestro origen, el que inevitablemente se encontraría ligado al *origen del trauma primordial*.

⁴⁶Foster. *Belleza compulsiva, Op. Cit.*, p. 115.

⁴⁷Cabe señalar que si bien la pintura de De Chirico no es considerada surrealista (ya que éste es el fundador –junto a Carlo Carrá– de la *Pintura metafísica*), Foster lo incluye dentro de su análisis debido a que el italiano fue uno de los principales referentes e inspiraciones para el grupo surrealista.

⁴⁸ Foster, *Belleza compulsiva, Op. Cit.*, p. 117. [extraído de ‘De Chirico, *The Autobiography of surrealism*, p.5-6.’]

Por otro lado, el mismo De Chirico relata en su texto *Meditaciones de un pintor* (1912) cómo le vinieron muchas de esas primeras escenas a su cabeza, las que según comenta, le surgen en momentos de un deteriorado estado de salud. Es aquí donde el pintor narra un pasaje de su vida en el que se encontraba en plena convalecencia después de una larga enfermedad intestinal, cuenta que estando sentado en una plaza de Florencia (ya conocida por él) una sensación de ajenidad lo comenzó a embargar y aquello que le resultaba familiar, de un momento a otro, se tornó extraño al punto de sentir que era la primera vez que se encontraba ahí. Seguido de eso, describe cómo de a poco la composición de su cuadro, *Enigma de una tarde de otoño* (1910), le vino a su cabeza, la que –según nos cuenta en este mismo relato– cada vez que la miraba revivía ese momento.⁴⁹

Ahora bien, Foster utiliza esta anécdota para dar a entender cómo estaría operando en la obra de De Chirico el mecanismo de *acción diferida*: “el espacio de la plaza se transforma a través de dos temporalidades que coexisten en su interior: un evento en un tiempo que ‘no es la primera vez’ gatilla un recuerdo de ‘la primera vez’ una estructura característica de la acción diferida de las fantasías originarias”.⁵⁰

El segundo caso que nos interesa revisar es el del alemán Max Ernst, en quien Foster ve la escena originaria de la diferenciación sexual como una ‘relación fantasmática con su padre’ basándose en un relato de Ernst en el que narra un sueño que recuerda haber tenido a la edad de 5 o 7 años.

En este el artista describe una escena en la que visualiza elementos de formas orgánicas en una superficie de madera, dentro de las cuales figuran: un ojo amenazante, una nariz larga, una gran cabeza de pájaro con negro pelo tupido, etc. seguido de eso menciona la presencia de un: “brillante hombre de negro que hace gestos lentos, cómicos y, de acuerdo con mis recuerdos de una época muy oscura, es gozosamente obscuro. Este tipo canalla lleva los mismos bigotes corvados hacia arriba de mi padre”⁵¹

Foster analiza estos elementos y los entiende como: “una obvia cadena de signos, un primer encuentro con la pintura representado en términos de escena primaria. Casi una parodia de la acción diferida, este momento encubridor acumula tres momentos: (1) ‘la

⁴⁹ Ibid., p. 118. [extraído de ‘*Meditations of a painter*, en *Theories of Modern Art*, p.397-398’]

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid., p. 138-141.

ocasión de mi propia concepción’, la fantasía de la escena originaria que es el origen retrospectivo de esta visión; (2) el encuentro narrado con el padre pintor (en el periodo de latencia), que evoca tanto como reprime el aspecto sexual de la escena originaria como tal; y (3) el acto de recordar (‘a la edad de la pubertad’), en el cual las primeras dos escenas están recodificadas como una iniciación artística. Sin embargo este origen o identidad artística es negado, ya que el padre aparece como ridículo y opresivo a la vez (el *père* [padre] de Ernst fue un pintor de fines de semana y su arte era académico). Sin embargo, es solamente en este sentido que el padre es rechazado; como sugieren sus preocupaciones paranoicas, Ernst es ambivalente hacia lo paternal.”⁵²

Es necesario dejar en claro que el análisis que hace el estadounidense de la obra de De Chirico y de Ernst es muchísimo más acucioso y extenso de lo que aquí hemos descrito, dado que por cuestiones de necesidad y de espacio no nos es posible enfocarnos de manera más detallada en estos asuntos.

Para comenzar a introducirnos en la presente obra de manera más profunda resulta indispensable partir desde un aspecto que considere lo nominativo como punto inicial, entendiéndolo de la manera más amplia posible. Es por ello que nos parece necesario dar un primer acercamiento teórico al asunto, tomando el título de la obra como la primera hebra por medio de la cual encontraremos el camino hacia una posible lectura de este trabajo.

El nombre del padre es sin duda la obra de Codocedo –junto con *Eclipse* en el cuarto capítulo– en la cual más podemos advertir su vinculación y cercanía con el psicoanálisis, esto es algo que queda plasmado desde el momento mismo en que leemos el título con el que es bautizada. Es imposible dejar de hacer la relación entre este y el concepto lacaniano de *Nombre-del-padre*, (*Nom-du-Père*) el que se puede definir como el significante de la función paterna: “Lacan sostuvo que el Edipo freudiano podía pensarse como un pasaje de la naturaleza a la cultura. Desde ese punto de vista, el padre ejerce una función esencialmente simbólica: nombra, da su nombre, y con ese acto encarna la ley. En consecuencia, si –como subraya Lacan– la sociedad humana es

⁵² *Ibíd.*, p. 141.

governada por la primacía del lenguaje, la función paterna consiste en el ejercicio de una nominación que le permite al niño adquirir su identidad.”⁵³

Es de esta manera que podemos entender el presente trabajo –tal y como lo habíamos mencionado más arriba– como una suerte de iniciación a partir de la que se definen los lineamientos teóricos por medio de los cuales el corpus de obras a analizar se estructurará. En primer lugar la represión, algo que a lo largo de la producción aquí tratada se podría entender casi como una constante, y de la cual el presente trabajo podría entregar la pauta. Recordemos que con este concepto, Lacan refiere tal y como lo indica el párrafo recién citado, al ingreso del niño a la cultura y por ende también a la represión de sus deseos más primitivos. De ahí que se hable del padre como la ley, es decir, como aquello que de no ser acatado y cumplido, desencadenaría lo punitivo. Esto será algo sobre lo que volveremos en los siguientes capítulos, puesto que nos reencontraremos con esta idea de lo punitivo –en algunos casos de manera manifiesta y otros de forma latente– por lo que de momento lo dejaremos hasta aquí. No obstante, y para cerrar la idea, solo podemos señalar que este concepto podría estar siendo empleado por Codoceo de forma más laxa, en función de hacer referencia y conectar la obra con su contexto histórico, la dictadura cívico-militar chilena.

Pero por otro lado, y al margen del título dado por el artista –y por defecto al concepto lacanianiano al cual remitimos– podemos entender también la obra como una búsqueda de carácter identitario, en la cual pareciera ser que se intenta por todos los medios ahondar en sus propios orígenes, y de cómo estos fueron constituidos. Es en definitiva una obra que apela a la construcción de la propia subjetividad del artista, al tiempo que nos introduce en los elementos más básicos de la experiencia traumática y de un estado de angustia latente, el que perfectamente se puede inferir a partir de su experiencia de vida, pero que a su vez es extensible al plano social, algo que nos lleva nuevamente al contexto en el que por aquel entonces el país se encontraba. Todo esto es algo que veremos a continuación.

⁵³ Elizabeth Roudinesco-Michel Plon, *Diccionario de psicoanálisis*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1998, pp. 759-760.

Pues bien, la obra en cuestión la podemos diagramar de la siguiente manera:

Segmentos

	Padre	Madre
Espacios	<p><i>Cuadro foto</i></p> <p><i>padre</i></p> <p>+</p> <p><i>texto</i></p>	<p><i>Cuadro autorretrato</i></p> <p>+</p> <p><i>Texto</i></p>
	<p>Psíquico</p> <p><i>(Pared)</i></p>	<p>Concreto</p> <p><i>(Suelo)</i></p> <p><i>Texto</i></p>

Debido al carácter de ‘panel’ que la obra posee, es que proponemos esquematizarla en ésta tabla de conceptos para lograr una lectura de forma desglosada y paulatinamente más compleja. Toda la estructura de la obra está fundamentada en cuatro ejes básicos, dos de carácter vertical (Segmentos) y dos de carácter horizontal (Espacios), veamos.

La pared, que marca la verticalidad de la obra, la consideraremos como el espacio que correspondería al mundo psíquico del sujeto, en donde operan las pulsiones más profundas y en donde se fundaría su personalidad.

Es aquí en donde las figuras de autoridad se hacen presentes de manera manifiesta y evidente, básicamente por las menciones que de ellos vemos en cada una de las partes. En el caso del padre, a modo de fotografía y texto, en donde la imagen lo muestra de cuerpo completo mirando frontal a la cámara junto a una bicicleta, atrás se distingue una verja de madera pintada de blanco. Aparentemente es una fotografía sacada de algún álbum familiar y ampliada, y que según Rosa Lloret nos cuenta, era la única imagen que poseía de su padre.

En el *Espacio psíquico* del *Segmento de la madre* vemos que el asunto es tratado de forma diferente, aquí la mención a la figura materna pareciera ser solo de carácter verbal, mientras que la imagen que vemos corresponde a la del mentón del mismo Codocedo⁵⁴. Asimismo, es una fotografía en la que claramente se aprecia que fue tomada a un televisor, esto por las formas de los contornos. Debido a ello es que nos

⁵⁴ Así al menos nos lo relata nuevamente Rosa Lloret, agregando además que fue ella misma la encargada de tomar la fotografía. [Entrevista citada]

vemos tentados a pensar que quizás dicha imagen, más que una foto, podría tratarse de una toma del video que se estaría pasando en el televisor que comparece en la obra, sin embargo esto es algo de lo que nos ocuparemos más adelante.

En relación al suelo de la obra, lo hemos identificado como el *Espacio concreto*. En este es donde precisamente comparecen las manifestaciones reales que componen el mundo del artista, es decir, todos aquellos elementos o hechos que de alguna manera sirven para hacernos una idea de aquello que Codocedo vivió. Es un espacio compuesto, por así decirlo, de objetos (tanto presentes como ausentes) que remiten o simbolizan la realidad concreta que el artista a lo largo de su vida experimentó.

Ahora bien, comencemos por el *Espacio psíquico* volviendo a las fotografías. No deja de ser interesante el hecho del contraste entre una y otra imagen, es decir, cómo en el caso del padre lo vemos de cuerpo entero mientras que en el caso del retrato del artista es solo un fragmento. Es igualmente interesante el hecho de que en el *Espacio psíquico* correspondiente al *Segmento materno* se haya ubicado a sí mismo en dicho lugar, y no un retrato de la madre, básicamente porque este gesto alejaría la obra de esa ‘simetría simbólica’ a la cual todo el conjunto –debido a la ‘simetría física’ del trabajo– podría llegar a tener, alejándose así de la obviedad de la que padecen muchos artistas, y complejizando de esta manera la lectura misma del trabajo.

El hecho de que Codocedo haya colocado su fotografía dentro del *Segmento de la madre* puede tener relación, por un lado, con un aspecto de contención propio de la figura materna y lo maternal en general, y por otro, con el hecho de que fue tanto él como su madre quienes quedaron abandonados por ese padre ‘cruel’ de quien solo supo años después. De ahí que tanto él y su madre compartan un lugar común dentro de un mismo segmento, mientras que el padre, es ubicado en un segmento aparte. Por supuesto, queda abierta la posibilidad de múltiples lecturas, pero aquí nos hemos inclinado por ésta debido a que es la que nos parece más coherente con los lineamientos del análisis realizado.

Las imágenes de ambos (tanto del artista como de su padre) poseen diferencias que resultan evidentes a simple vista. Por un lado el padre está, como habíamos dicho, retratado de cuerpo completo mirando a la cámara, mientras que Codocedo es solo un fragmento, un fragmento a partir del cual podemos reafirmar nuestra tesis sobre el estado de angustia latente al que apelaría la obra. Si nos detenemos y analizamos con

cuidado, nos daremos cuenta de que no es casual que esta fotografía solo considere el mentón del artista omitiendo cualquier otra parte de su cuerpo, lo que nos podría hablar de la impotencia experimentada por este ante el daño infringido hacia su madre (y hacia él mismo). Esto básicamente, debido a que no posee medios físicos por los cuales impedir que dicho acontecimiento se lleve a cabo,⁵⁵ mostrándose así mismo, como una suerte de objeto ‘parcial’, fragmentado y dañado.

Por otro lado, también nos llama la atención que esta foto fue tomada deliberadamente de tal manera que sus ojos son recortados y excluidos del encuadre. Esto nos lleva a pensar inevitablemente en lo que habla Freud en su ya mencionado texto *Lo siniestro* (1919): "...En cambio, la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos [...] además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración."⁵⁶

Esto sumado a que, tanto padre como hijo comparten el mismo *Espacio* dentro de la obra (el *psíquico*), encontrándose a un mismo nivel y compartiendo una misma naturaleza, nos llevaría a pensar directamente que estamos frente al fenómeno de angustia ante la posibilidad de ‘castración’, algo que en verdad no podríamos aseverar de ninguna manera, dado que la información con la que contamos al respecto es insuficiente. Sin embargo, quizás podríamos entender esta amenaza en términos más generales, y decir que estamos frente a la amenaza *per se* (a nivel psíquico) que la figura paterna habría producido en la mente del artista, no tanto porque este vea una posibilidad de ser desplazado en su lugar de importancia, sino porque la pura idea de la figura paterna resultaría amenazante al momento de pensar en el daño que le ha producido tanto a él como a su madre.

Ya en relación específicamente a la fotografía de su padre, Codocedo utiliza ésta y no otra, básicamente y por el simple motivo de que era la única imagen con la que contaba de él, al menos así nos lo cuenta Lloret. Sin embargo creemos que la imagen en cuestión no resiste mayor análisis fuera de la descripción hecha unos párrafos más arriba, debido a que comparece en la obra por la única razón de querer dar cuenta de la existencia de

⁵⁵ El abandono en cuestión –según algunas fuentes consultadas– habría acontecido cuando Codocedo no tenía más de 5 años de edad.

⁵⁶ Freud, Op. Cit., p. 2491.

ese sujeto. En otras palabras, entenderemos la fotografía en cuestión desde su naturaleza propiamente fotográfica, es decir, como registro/huella y representación, con lo que nos hace pleno sentido lo expuesto por Freud en su texto *La negación* (1925) en el cual señala: “Por lo tanto, originariamente ya la existencia misma de la representación es una carta de ciudadanía que acredita la realidad de lo representado”.⁵⁷ De ahí que entendamos la imagen fotográfica del padre como un documento que precisamente acreditaría que este sujeto, y el daño por él provocado, fueron reales.

Dentro de estos cuadros es que también encontramos un texto en cada uno de ellos, textos que, según dos de sus más cercanos amigos (Fabio Salas y Alejandro Albornóz) serían escritos personales e inéditos, ya que ambos reconocen en estas líneas el estilo propio de Codocedo. Por otro lado, y en lo que a nosotros respecta, estas palabras no se parecen a nada que hayamos podido leer con anterioridad en alguno de sus cuadernos, aun cuando obedecen a un estilo similar. Sin embargo, la periodista Verónica Weissbluth, en una columna publicada con motivo del deceso del artista unos días después del acontecimiento, escribe que éstas habrían sido extraídas de la novela “*Los Miserables* de Víctor Hugo” y eran “alusivos a la madre”⁵⁸. Recurrimos al texto en cuestión para intentar dar con dichas frases pero sin éxito, por lo que no queda más remedio que acreditar los testimonios de los entrevistados sobre lo inédito de estas líneas.

El texto que aparece en el cuadro del padre reza más o menos lo siguiente: “he asesinado unas cuantas muchachas / a la salida de las fabricas / en su (?)⁵⁹dormitorio / cuando salgo a volar por esa melodía / en que salta la sangre / de sus fabulosos cuellos.”

Sin lugar a dudas esta es una estrofa que podría haber sido sacada de un oscuro poema romántico del siglo XIX, en el cual la el daño a la figura femenina es lo primero que llama la atención, algo absolutamente coherente con todo el historial que precede a la obra. Es por ello –y esto tampoco es algo muy difícil de inferir– que remitiría al evidente daño que su padre le infringió a su madre al abandonarlos. Y por otro lado nos

⁵⁷ Sigmund Freud, *La Negación*, Obras Completas – Tomo XIX, Amorrortu Editores, Buenos Aires, p. 255.

⁵⁸ Verónica Weissbluth, “El último eclipse de Víctor Hugo Codocedo” *Diario La Época*, 31 de Agosto de 1988.

⁵⁹ Agregamos este signo de interrogación, puesto que el texto en la fotografía ampliada de la cual lo leímos, era particularmente poco claro en esa parte, por lo que no podemos asegurar con certeza que sean exactamente las que nosotros interpretamos. Sin embargo, por una cuestión de sintaxis de la oración, creemos que son las más probables de ser utilizadas.

damos cuenta que las referencias a elementos propios de la simbología vampírica son evidentes: “...cuando salgo a **volar** por esa melodía/en que salta la **sangre**/de sus fabulosos **cuellos**”.

Es necesario dejar en claro que la figura del vampiro será un elemento recurrente a lo largo de las obras que analizaremos en esta tesis. Codocedo vuelve una y otra vez sobre este personaje propio del horror occidental, algunas veces con guiños sutiles y poéticos, como los que encontramos en ésta obra, mientras que en otras con referencias directas al vampiro de la cultura popular con ‘nombre y apellido’, tal es el caso de Drácula en *Contingencia* y de Nosferatu en *Eclipse*, por ejemplo.

El vampiro, figura por antonomasia de lo siniestro, hunde sus orígenes en las postrimerías del siglo XVII, hijo bastardo de la Ilustración, resulta un componente indisoluble de la naturaleza humana, puesto que en este es donde se encarnan las fuerzas y pulsiones que escapan a la razón, esa facultad que todo lo pretende iluminar pero que, al encontrarse en las alcantarillas más recónditas del espíritu humano se ve superada por las oscuridades que ahí se concentran: “Representante de la tradición y de las fuerzas primitivas, el vampiro es producto de aquella ‘dialéctica de la Ilustración’ que según Max Horkheimer y Teodoro W. Adorno, no pudo desterrar los viejos mitos más que para confrontarse una y otra vez con el retorno de lo reprimido.”⁶⁰

Es así que vemos en la figura del vampiro, esa fuerza que resulta imposible de dominar, y que rehúye de toda la lógica racional que caracterizaría una relación segura con la naturaleza, en donde todo es predecible, comprensible y, en definitiva, controlable. En otras palabras, lo podemos entender como la figura del horror y la angustia por excelencia, de ahí que dicho texto esté adjunto a la figura del padre, y haga claros guiños a la simbología vampírica, relacionando a ambos sujetos a partir de estos sentimientos.

Ahora bien, en relación con el texto que acompaña la fotografía de Codocedo, este dice lo siguiente: “mi madre te amaba / torpe casaca / mira sus dedos, / pudiste ser su cacique”.

⁶⁰ Ibarlucía, Ricardo / Castelló-Jourbert, Valeria, 2007, “Estudio preliminar” en Ricardo Ibarlucía/Valeria Castelló-Jourbert (comp.), *Vampiria: Historias de revinientes en cuerpo, upires, brucolacos y otros chupadores de sangre*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, p. 10.

Vemos que en primera instancia este pareciera aludir al sentimiento que su madre tenía por su padre, el cual sin duda fue un gran amor para ella, esto lo percibimos más que nada en el dolor que, según nos da a entender el artista, le provocó con su partida. Asimismo se dirige al padre, aludiendo a su torpeza por haberla abandonado. En este punto es donde pareciera referirse al padre con la figura de ‘*casaca*’, algo que nos llama la atención, primero porque es una prenda de vestir característica de los uniformes. Desconocemos si el padre perteneció en algún momento a alguna rama de las fuerzas armadas o del orden, o bien si tuvo algún tipo de instrucción militar, pero nos resulta consonante dentro del contexto histórico en el que el artista se encontraba. Fuera de eso, no podríamos establecer una relación más certera entre dicha palabra y la situación política del país. Por otro lado podemos también asociar el término en cuestión a la condición de ‘postizo’ e intercambiable propio de cualquier ropaje, quizás aludiendo así a la naturaleza prescindible de este sujeto paterno, el cual se pone o se saca dependiendo del momento.

Es más probable que Codocedo eligiera deliberadamente este vocablo en función al juego de palabras que pretende hacer con el concepto siguiente ‘*cacique*’, pero antes de eso, hace referencia a los dedos de su madre, y le pide (al padre) que los mire. Ante esto se nos ocurren dos posibles explicaciones: la primera relativa a la posible ‘desnudez’ de sus dedos, los cuales podrían aludir a la posibilidad de nunca haber sido reconocido por su padre, por el hecho de no estar casados, de ahí tal desnudez, debida muy probablemente a la falta de anillo.

La segunda explicación podría estar relacionada al hecho de que su madre, de origen trabajador (era dueña de casa) tuvo que ganarse la vida después del abandono sufrido por el padre, realizando tareas domésticas por encargo, apelando de esta manera a dicha parte del cuerpo, tomando así la parte por el todo (los dedos) para referir finalmente a las manos como la ‘herramienta primigenia’, algo que iconográficamente a lo largo de la historia del arte, ha sido una referencia recurrente al esfuerzo físico de las clases trabajadoras. Cabe señalar que esta condición trabajadora de la madre es algo que abordaremos más abajo.

Ahora bien, en lo que a nosotros respecta debemos decir que si tuviéramos que inclinarnos por alguna de las dos, sería sin lugar a dudas la primera de estas explicaciones la que nos parece más convincente y con más asidero, esto debido a que la

frase siguiente la corroboraría: “pudiste ser su cacique”, es aquí que nos damos cuenta de que el artista estaría dando a entender a que la mencionada torpeza del padre se debería al hecho de haber perdido la oportunidad de desposar a su madre y convertirse en un ‘jefe de hogar’, de ahí la figura del cacique, jefe o líder indígena en Las Américas. De ahí este juego de palabras que, hasta cierto punto, nos recuerda un poco a los realizados por Marcel Duchamp, uno de sus referente artísticos más importantes según nos cuentan Lloret y Salas.

Finalmente para terminar con los cuadros que Codocedo cuelga en esta obra, solo nos queda un elemento más por analizar, los cordeles con los que el artista los amarra, cual paquetes listos para ‘ser enviados a su destino’.

Es interesante el hecho de que este objeto lo vemos presente en ambos cuadros, y según lo entendemos, podría perfectamente ser un símbolo de la represión en el artista, esto si nos basamos en una de las posibles definiciones dadas por el psicoanálisis, el que lo entiende como una: “...operación por medio de la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) ligados a una pulsión. La represión se produce en aquellos casos en que la satisfacción de una pulsión (susceptible de procurar por si misma placer) ofrecería el peligro de provocar displacer en virtud de otras exigencias.”⁶¹

Es con esto que dicho elemento cobra sentido, así como la determinación de haber optado por ubicar los cuadros en el espacio psíquico. Precisamente, sería con las amarras que Codocedo nos estaría dando a entender que esos pensamientos, imágenes y recuerdos son mantenidos en el inconsciente, lejanos de la concreción. Por un lado el padre, como figura amenazante, productora o generadora de angustia, y por otro el caso de su propia imagen, impotente y a merced del dolor, del sufrimiento, de la falta. De ahí, que la razón de ser de las sogas, de las amarras en cuestión, sea tan decidora en el sentido de que solo buscaría reafirmar el deseo del artista por mantener dichos recuerdos lo más contenidos (reprimidos) posibles, aun cuando esto resultara una tarea difícil.

Otra posible lectura que los cordeles podrían tener, iría en relación a la condición de ligamiento que el objeto sogas simbolizaría, con lo que se podrían entender como la unión que habría entre el artista y estos recuerdos, y de la imposibilidad de Codocedo de

⁶¹Jean Laplanche/Jean Bertrand Pontalis, *Op. Cit.*, p. 375.

desligarse de ellos: por una parte el padre, por otro su sentimiento de impotencia ante la situación vivida.⁶²

Cabe decir que la amarra es un elemento que se puede ver en algunos trabajos de menor envergadura del artista, tales como un pequeño cuadro titulado *Rose Lavie* del año 1987 el que fuera obsequiado a Rosa Lloret ese mismo año. Aquí vemos nuevamente las amarras, las que podríamos vincular, sin miedo a equivocarnos, con el contexto político local, como una suerte de extensión del clima represivo de esa época al tiempo que se dejan ver las referencias evidentes a Marcel Duchamp.



Rose Lavie, 1987. Cordel, pintura y estampados sobre vidrio. [Cortesía de Rosa Loret]

Pues bien, hasta ahora nos hemos ocupado en analizar todo lo correspondiente al *Espacio psíquico* de la obra, es decir, la parte vertical de esta o, en otras palabras todo lo que está ubicado en la pared. En lo que ahora nos enfocaremos será precisamente lo que hemos denominado como el *Espacio concreto*, o dicho de manera sencilla, los elementos de la obra que están dispuestos en el suelo.

Lo primero que llama la atención, es que a diferencia de lo que ocurre en el *Espacio psíquico* el *Espacio concreto* no obedece a la lógica de la ‘simetría’ en su composición, esto debido a que la mitad correspondiente al *segmento del padre* está ‘desocupada’,

⁶² Debemos esta interpretación a Arij Chabrawi.

mientras que el de la madre está claramente ‘habitado’ por varios componentes que a continuación analizaremos.

Esta parte de la obra está compuesta por dos elementos fundamentales, en primer lugar, la artesa o batea, dentro de la cual es dispuesto un televisor encendido, veamos.

Como hemos dicho, esta sección del trabajo correspondería al *espacio concreto*, es decir, a todo aquello que de alguna manera nos habla de la experiencia concreta del artista, y de su relación con el mundo fenoménico.

Es así que en primera instancia nos encontramos con la batea, un objeto de una alta carga simbólica y en el cual ya podemos advertir ese sentir social que movía en gran parte el espíritu de Codocedo y del que darán cuenta obras como *Contingencia* (y una que en esta tesis por diversas razones no hemos podido abordar *Lecturas* [1983]⁶³). Sin embargo la principal razón de comparecencia de dicho elemento en la composición de la obra, radica fundamentalmente por ser un elemento que simboliza la presencia femenina, específicamente, la presencia de su madre, algo que señala de manera explícita al escribir sobre el mismo objeto con pintura roja: “Esta mujer es mi madre”.

Ya hemos comentado que después de que el padre los abandona, la madre debe hacerse cargo no solo del pequeño Víctor Hugo sino del hogar completo, preocupándose de aportar con la totalidad del sustento para ambos, teniendo que ejecutar labores domésticas a pedido tales como lavar ropas ajenas. De ahí que la artesa aporte con la presencia materna a la obra, abordándola desde su naturaleza trabajadora, casi a modo de estatuto ontológico, en donde la madre emerge en tanto sujeto individual (la madre del artista) y en tanto sujeto social (las trabajadoras dueñas de casa que sacan adelante su hogar por sus propias manos).

Pues bien, dicho esto es que el siguiente objeto a analizar será el televisor que se encuentra dentro de la artesa, un elemento que sin duda es el que más dificultades nos ha presentado, debido a que no es posible distinguir qué es lo que en este se está reproduciendo. Sin embargo tenemos ciertas pistas que nos ayudarían a dilucidar ese misterio.

⁶³ Trabajo consistente en: “Registro de una performance en una fábrica metalúrgica en quiebra. Lectura del texto *El papel del trabajo en el paso del mono al hombre* de Engels. Escritura en las maquinas.” Yéssica Ulloa, *Video independiente en Chile*, editorial CENECA, 1985, Santiago de Chile, p. 64. [Lamentablemente de esta obra no nos fue posible encontrar registro alguno, desconocemos si existe.]

Es aquí que nos remitimos al texto de Yéssica Ulloa *Video independiente en Chile* (1985), en el que se señala en uno de sus anexos que Codocedo realizó un video llamado precisamente *En el nombre del padre* el año 1981, en el cual se muestra al artista en “Búsqueda del padre desaparecido en los lugares habituales de su presencia. Recuperación de él por escritura en estos lugares (en un libro, en la calle)”⁶⁴, por lo que es sumamente probable que el video expuesto sea precisamente ese que Ulloa menciona en su libro, ya que coincide de manera patente con el título del trabajo que ahora analizamos⁶⁵. Igualmente se hace referencia a este video en el citado estudio *Performance arte en Chile* en donde, como dijimos, se señala que: “...la obra en cuestión habría sido un video autobiográfico con tintes de video *performance*, pero sobre él no existe mayor información fuera de su mención en *Chile: arte actual*, donde se describe como <<instalación –video autobiográfico>>.”⁶⁶ Aquí nos percatamos de las imprecisiones en las que se incurre al referirse con este título únicamente al video y no al conjunto en su totalidad.

Afortunadamente tuvimos acceso a un registro fotográfico de la acción recién descrita en el libro de Ulloa, y podemos decir que este es casi una ‘película’, dado que posee un carácter sumamente secuencial, en donde vemos al artista paseándose por la calle del barrio de San Diego mientras escribía consignas con una tiza en las paredes del barrio, hasta llegar finalmente al garaje mecánico donde, se supone trabajaba su padre, para seguir escribiendo lo mismo en ese lugar. Según Rosa Lloret –que es quien posee dicho registro a modo de *copia de contacto*, es decir, toda la película del rollo en una sola hoja y cada foto del tamaño del negativo– fue ella misma quien acompañó a Codocedo y sacó registro de todo. Terminamos de corroborar aquello cuando chequeamos la breve información del libro de Ulloa, en donde ella figura como camarógrafa de la acción. Junto con esto –y para terminar de constatar nuestras conjeturas– es que al poner la fotografía de la presente obra en un contraste mayor, pudimos distinguir en la pantalla del televisor uno de los cuadros que aparecen en la copia de contacto recién mencionada.

⁶⁴ *Ibíd.*, p.62.

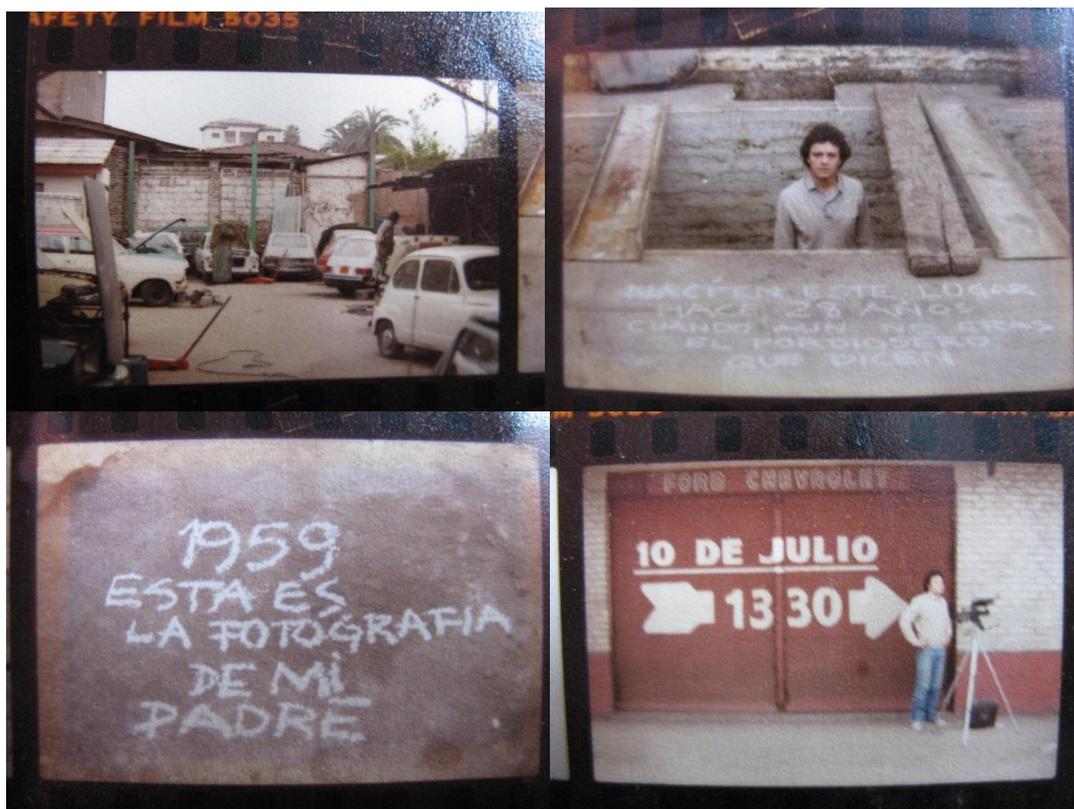
⁶⁵ Vemos que el año en que está fechado el mencionado video, correspondería a un año antes de la realización del montaje del mismo nombre. Sin embargo, al consultarle a Rosa Lloret por este hecho, nos comentó que el artista habría pensado esta filmación exclusivamente para la obra que ahora analizamos, junto con señalararnos que ella se conoció con Víctor Hugo precisamente el año 1982 (a su retorno del exilio en Francia), por lo que tendríamos que considerar como sumamente probable, un error en la fecha que figura en el libro de Ulloa.

⁶⁶ González Castro, López, Smith, *Op. Cit.*, pp. 163-164.



Copia de contacto. [Cortesía de R. L.]

Es al enterarnos de todo esto que el asunto empieza a cobrar sentido. Tenemos ya todas las herramientas para poder deducir que en el televisor se estaría pasando la mencionada acción, el punto es que deliberadamente se coloca este dentro de la batea, es decir, dentro del objeto que representaría justamente a su madre, lo que nos llevaría a pensar que dicha decisión estaría directamente relacionada con la intención de querer representar la añoranza y el deseo mismo de la madre de reencontrarse con el padre. Sentimiento que, perfectamente podríamos inferir, compartiría con ella, después de todo el ejecutor de la acción que se muestra es él mismo y no un tercero que la realiza en su lugar.



Registro de fotográfico de la acción *El nombre del padre* (detalle fotográfico de copia de contacto)

[Cortesía de R.L.]

Es esta añoranza la que parecieran compartir con su madre, idea que se refuerza aún más cuando vemos el tipo consignas que el artista escribía en estos lugares: “*No te he vuelto a ver desde esa única vez en el barrio*”, “*1959 esta es la fotografía de mi padre*” (donde solo estaba el texto) o “*Nací en este lugar hace 28 años cuando aún no eras el pordiosero que dicen*”⁶⁷ todas haciendo alusión a la pérdida, a la nostalgia y la melancolía de algo que en verdad nunca se tuvo o se vivió realmente, sentimiento que veremos de forma recurrente en algunos de los trabajos que más adelante analizaremos, pero que incluso una de sus amigas más cercanas, la periodista María Eugenia Meza, lo reconoce en entrevista con nosotros: “...la pérdida, que no era solamente la pérdida de algo que tuviste y ya no lo tienes, una falta, no de cosas que necesariamente se pudo tener, mucha de la nostalgia de Víctor estaba anclada en ese tipo de cosas”.⁶⁸ Asimismo una posible definición psicoanalítica de este sentimiento nos hace igualmente pleno

⁶⁷ Es en esta última frase con la que nos percatamos de un detalle relativo a la fecha de ejecución de la presente acción. Según los documentos oficiales del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Codocedo habría nacido en 1954, por lo que 28 años después estaríamos hablando de 1982, fecha que no coincidiría con la datada por Ulloa en su citado libro (1981). Concluimos así que tanto la acción como la instalación que ahora nos ocupa habrían sido realizadas el mismo año.

⁶⁸ María Eugenia Meza, entrevista realizada el 21 de Febrero de 2017.

sentido con el tenor de esta obra, al señalar que: “Para una persona melancólica, el objeto de amor perdido es en parte inconsciente. Incapaz de desprenderse de él, se aferra a él ‘a través de una alucinatoria psicosis del deseo’ en la cual se repiten de manera obsesiva recuerdos de investidura profunda”⁶⁹



Detalle copia de contacto.

Dicho todo esto, es que termina por quedarnos claro que la dinámica de la presente obra no solamente obedece al trauma y la angustia, sino que además podemos agregarle la melancolía como una suerte de ‘corolario’ del temple anímico en base al cual Codocedo operaba para producir su trabajo.

Un último dato –el cual por razones obvias, es imposible de distinguir en la fotografía utilizada para el análisis de este trabajo– consistiría en el elemento musical de la obra, algo que en el libro de Ulloa se menciona dentro de la información técnica del video, y que hace referencia al cantante mexicano Jorge Negrete con el tema *Juan Charrasqueado*. Es al escuchar la letra de este corrido, en donde su comparencia dentro de la obra adquiere sentido.

⁶⁹ Foster, *Belleza Compulsiva*, Op. Cit., p. 133.

Muy *grosso modo*, este narra las hazañas de Juan Charrasqueado, un vividor: “Que era borracho, parrandero y jugador” y que se hizo de mala fama, básicamente por su éxito con las mujeres, ganándose así el odio de sus congéneres, quienes lo terminan matando. Es en la penúltima estrofa en donde volvemos a distinguir algunos elementos de interés: “En una choza muy humilde llora un niño/ Y las mujeres se aconsejan y se van/ Pero su madre lo consuela con cariño/ Mirando al cielo llora y reza por su Juan.”

Resultan evidentes la presencia de un niño y una mujer que sufren producto de las acciones de un hombre irresponsable, y en donde esta consuela al primero y le brinda su amor. Después de todo lo ya dicho se nos hace difícil no establecer nexos entre la biografía del artista y el tema musical por él escogido. Algo que Fabio Salas nos corrobora, junto con darnos algunas claves para poder comprender mejor el elemento popular dentro de la obra, al comentarnos que: “Víctor Hugo amaba la música popular en general, pero no podría precisar si tenía preferencias por el corrido mejicano. Estoy seguro que el uso de esa versión de Jorge Negrete la hizo porque era un tema que tenía una vinculación generacional con la figura de su padre. Si revisas la letra del tema, su estridencia sonora y su significación fatalista, tienes dilucidada una parte de la obra.”⁷⁰ Vemos como Salas aborda en su comentario no solo aspectos relativos a la letra de la canción, sino además cuestiones referentes a la musicalidad de la misma (recordemos que la especialidad del investigador es precisamente la música popular) y a la posible vinculación que esta, desde lo cultural-generacional podría haber tenido con el padre. Asimismo, y aun cuando no tengamos certeza de cuál era el real interés de Codocedo por lo mexicano, nos parece beneficioso –por cuestiones propedéuticas– anticipar que esto será algo con lo que nos encontraremos nuevamente en este estudio, específicamente cuando lleguemos al tercer capítulo.

Pues bien, después de haber analizado el *Espacio concreto* del *Segmento materno* es que nos enfocaremos ahora en el *Espacio concreto* del *Segmento paterno*.

Algo que llama la atención de manera inmediata al momento de enfrentarnos a esta obra es justamente la evidente diferencia entre el lado derecho y el lado izquierdo de la misma. Por una parte tenemos el *Espacio concreto materno*, el cual como dijimos, está ‘habitado’ por la presencia de la madre y por su sentir –el que compartiría con su hijo–

⁷⁰ Fabio Salas, entrevista realizada vía correo electrónico, Julio de 2017.

todo esto encarnado en la artesa y el video pasado por el televisor. Mientras que por el lado paterno, el espacio pareciera estar vacío o, si se quiere, ‘deshabitado’ de la presencia objetual. Sin embargo, posee un elemento del que quizás la calidad de la fotografía que hemos incluido aquí no da cuenta, nos referimos a un breve texto de letras blancas impreso en el fieltro que cubre el suelo y que reza lo siguiente: “Padre / porque has / permitido / el espanto”, en donde una de las cosas que más llama la atención es esa clara y directa alusión al miedo.

Nuevamente se dirige al padre, pero ahora de una manera casi explicativa, de ahí que use el ‘porque’ es decir, lo que según la RAE sería “una conjunción causal, que sirve para introducir oraciones subordinadas que expresan causa, caso que puede sustituirse por locuciones de valor asimismo causal como *puesto que* o *ya que*”⁷¹. Nos remitimos a lo lingüístico/gramatical básicamente porque es lo único que tenemos en este fragmento de la obra, a diferencia de los cuadros en donde el texto era acompañado de una imagen (o *vice versa*). Aquí el texto está por sí mismo y su único soporte es la superficie en la que se imprime (el fieltro), y a la cual incluso podríamos decir que es indiferente, puesto que solo se conecta con este a modo de mero soporte (tal y como el resto de los elementos pareciera hacerlo hasta ahora⁷²).

Ahora bien, comprendemos así que a lo que podría estar apuntando Codocedo en esta breve frase, es justamente el dar a entender que el padre ha permitido el espanto, pero ¿A qué espanto se refiere? Bueno, después de todo lo ya dicho, no es difícil de inferir que es muy probable que ese espanto no fuera otro que el del abandono mismo sufrido por él y su madre. En otras palabras, el padre aquí es la causa misma de ese sentimiento de pavor y de amenaza que inunda la obra, de ahí que dicha frase tenga esa connotación ‘explicativa’, pero ¿explicativa de qué? Pues justamente de que porque él ya no está donde debiera estar, es que acontece el espanto, ¿pero el espanto de quién? Muy probablemente del pequeño Víctor al ver sufrir a su madre. Es por ello que en este fragmento de la obra no comparece absolutamente nada que le dé fisicidad a lo paternal –tal y como ocurre en el caso de la madre, en donde la presencia objetual es manifiesta– sino que simplemente sea el texto, de carácter cuasi nominativo y referencial el que

⁷¹ *Diccionario de la Real Academia Española*, versión online: <http://www.rae.es/consultas/porque-porque-por-que-por-que> [consulta realizada el 05/05/2017].

⁷² Abordaremos la importancia del fieltro al final de este capítulo.

alude a la figura paterna, en otras palabras, este fragmento de la obra con lo único que podríamos decir que está lleno, es con la ausencia del sujeto que ahí debería estar.

Es así que podemos encontrar aquí otra posible explicación para esa angustia que la obra encarna, y que ya habíamos mencionado al referirnos al retrato fragmentado del artista, básicamente porque estamos en presencia de lo que dentro del psicoanálisis (lacaniano) se entiende como la *falta de la falta*, es decir, cuando nos hacemos consciente de que eso que faltaba, aparece, (o se devela) y ya no falta más, es ahí cuando falta la falta y emerge la angustia, es decir, cuando eso que faltaba se *presentifica* haciendo que la falta ya no esté más. Tomaré un ejemplo que quizás ayude a la comprensión de esta terminología que a ratos puede resultar bastante confusa: “Una paciente comenta haber mantenido por largos años una relación de pareja, en donde su objeto amado era su príncipe azul, su ideal, no existía nadie como él, no tenía defectos, en definitiva era eso bello enceguedor, pero un día algo de lo real, de lo que estaba velado, se *presentificó*, la perfección comenzó a caer. El resultado fue la catástrofe, la angustia. ¿Cómo pude estar tantos años sin ver eso? Se preguntaba.”⁷³

Es este sentimiento, el que muy probablemente embargó a nuestro artista cuando años más tarde tuvo la posibilidad de reencontrarse con su padre (ya sea que haya sido a los 12 años en un bus en movimiento o bien a los 27, lo que coincidiría con la realización de este trabajo). Sin duda un sentir que lo embargó profundamente y que cuando tuvo la oportunidad elucubrar un discurso semiótico al respecto, no vaciló en realizar la presente obra

Sobre esto, nos vienen a la cabeza las anteriormente citadas palabras de Foster en referencia a lo siniestro: “La noción freudiana de lo siniestro nos puede ayudar a entender por qué: una vez reprimido, el pasado, no importa cuán bendito haya sido, no puede volver con la misma bondad, con el mismo aura, precisamente porque está dañado por la represión.”⁷⁴ Ahí es donde creemos, podría radicar el carácter traumático de la obra, y por cierto, de la experiencia misma vivida por Codocedo.

Es igualmente interesante que al demarcar la ausencia del padre, Codocedo la localiza no como algo ontológicamente objetual, como podría ser el caso de la madre, sino

⁷³ Waldo García, “Sobre la angustia y lo siniestro” 2007, *Abraxas Magazine: Revista de sociología, sociedad y cultura*. <https://abraxasmagazine.wordpress.com/2007/03/17/sobre-la-angustia-y-lo-siniestro/> [consulta realizada el 7 de mayo de 2017].

⁷⁴ Foster, *Belleza compulsiva, Op. Cit.*, p. 264.

simplemente como mero lenguaje, de ahí la utilización de la escritura para dar cuenta de la naturaleza de su subjetividad. Asimismo, por el hecho de entender la ausencia desde el psicoanálisis lacaniano, lo lingüístico es fundamental, y es por ello que debemos localizarla en un punto específico puesto que: "...algo solo puede estar registrado como ausente si se le asigna un lugar en una red diferencial; solo está ausente como significante en relación con otros significantes".⁷⁵ En otras palabras, el padre, o la ausencia de este, solo adquiere sentido en esa cadena de signos que constituye la obra, en tanto eslabón faltante.

La autora del texto recién citado (Joan Copjec) realiza todo un análisis sobre el film de Alfred Hitchcock, *Rebecca* (1940), en el cual en un momento dado, la cámara realiza el recorrido que uno de los personajes –la difunta Rebecca– habría realizado durante una escena anterior, pero ahora sin Rebecca, es decir, solo la cámara mostrando los lugares de la estancia por los que ella se habría movido. Nos interesa de sobremanera lo anterior básicamente porque es en este gesto de Hitchcock en donde la autora señala que se manifiesta la ansiedad y la angustia que el film busca transmitir, asociándolo precisamente, muy en clave lacaniana a *Lo siniestro* freudiano, puesto que, según lo explica Copjec, la ansiedad: "es un afecto despertado en reacción a una existencia pura, sin sentido. El movimiento de la cámara que rastrea el movimiento de Rebecca, es pura indicación, expresa una *proposición pura*, 'está' y nada más. Si uno llenara este movimiento con sentido al insertarlo dentro de un sistema diferencial, el 'está', el ser puro, dejaría de ser".⁷⁶

Es así, que dicho lo anterior nos resulta imposible no establecer un nexo con la obra que ahora nos ocupa, precisamente porque es dentro de esta explicación que hace Copjec de la angustia, que podríamos encontrar asidero al hecho de que Codocedo haya preferido dejar sin concreción objetual el espacio del padre, y simplemente llenarlo con lenguaje, es decir, con pura indicación, no solo por su ausencia real a lo largo de su vida, sino que muy probablemente detrás de esta decisión habitaba ese sentimiento angustiante, inspirado a raíz de esa 'presencia' vaciada que significaba su padre.

⁷⁵ "...something can only be registered as missing if it is assigned a place in a differential network; it is only absent as a signifier in relation to other signifiers." – Joan Copjec, October 1991, Vampires, breast-feeding and anxiety, *The MIT Press*, Vol. 58, pp. 24-43, p. 39 - [La traducción es nuestra].

⁷⁶ "It is an affect aroused in reaction to an existence, to *pure existence, without sense*. The camera movement that traces Rebecca's path is pure indication, it expresses a *purelythetic proposition*, "there is," and nothing more. If one were to fill this movement with meaning by inserting it into a differential system, the "there is," pure being would cease to be" –ibíd, p. 40 - [La traducción es nuestra].

Por otro lado, y como en su momento dijimos, el padre es ubicado dentro de un segmento aparte dentro de la obra, es decir, no comparte el segmento común entre el artista y su madre, y pareciera que al tiempo que nos hacemos conscientes de la ausencia de este y de todo lo que esta conlleva, vemos también que junto con todo ello, existe además una clara intención por parte de Codocedo de apartarse, o al menos de marcar un límite entre el mundo que le pertenece a él y a su madre del que le pertenece a este ser ausente. De ahí que podamos hablar entonces de que Codocedo se relaciona con la figura paterna desde la negación, es decir, este lo aparta de ese universo construido entre él y su madre: “La negación es un modo de tomar noticia de lo reprimido; en verdad, es ya una cancelación de la represión, aunque no, claro está, una aceptación de lo reprimido.”⁷⁷ Es en esa lógica que Codocedo asimila la figura del padre, como algo cuya ausencia existe en el mundo concreto (y no hay más remedio que aceptarlo) pero que sin embargo lo aparta de su realidad, de su mundo, de su universo significativo más próximo.

Ahora bien, volviendo al texto que aparece en el *Espacio concreto* del *Segmento paterno* dijimos que una de las cosas que más llaman la atención de este es precisamente su clara alusión al miedo, puesto que utiliza el concepto de ‘espanto’. A este respecto nos resulta de enorme provecho la distinción que hace Freud entre susto (*schreck*), miedo (*furcht*) y angustia (*angst*) y que Hal Foster sintetiza de buena manera en su ya citado texto, algo que por lo demás, nos ayudaría a precisar de mejor manera aún, lo que en la introducción se dijo en torno a este asunto: “...en estado de miedo, el objeto del peligro es conocido; en caso de angustia, el objeto no es conocido pero el peligro es esperado; en caso de susto, no existe ni una advertencia ni una preparación semejantes: el sujeto queda traumatizado”.⁷⁸ Si seguimos esta explicación nos daremos cuenta de que el concepto de espanto dista bastante del miedo, sobre todo en el caso de Codocedo, ya que el artista no tiene mayor conocimiento de dicho objeto (algo dado por lo ajeno que le resultaba el mismo). No así en lo relativo a la angustia puesto que según lo que plantea el autor estadounidense, esta definición sería más próxima a la realidad del artista, debido a que si bien el objeto no es conocido, se sabe de su existencia y del peligro latente que este representa. Y finalmente el susto es probablemente el concepto que más relación podría tener con el usado por Codocedo, ya que es precisamente el

⁷⁷ Sigmund Freud, *La Negación*, *Op. Cit.*, p. 253.

⁷⁸ Foster, *Op. Cit.*, p. 43.

abandono del padre sin previo aviso el que finalmente generó la situación traumática, tanto en él como en su madre. Ahora, cabe hacer la especificación del término y decir que, entre un ‘susto’ y un ‘espanto’ existe una gran diferencia, básicamente de grado; mientras un susto se puede entender dentro del lenguaje común como un leve sobresalto, el espanto es sin duda el superlativo del mismo suceso, es decir, con esto el artista nos deja claro el nivel de trauma producido.

De esto último hacemos un pequeño paréntesis para volver sobre el concepto de ‘espanto’ y decir que, después del párrafo anterior podemos concluir a lo menos dos cosas. La primera relativa a la elección del término en cuestión, ya que el espanto, siguiendo el argumento dado por Freud, sería una consecuencia de lo siniestro, por lo que inevitablemente se puede inferir la connotación siniestra dada por el artista a la figura paterna, y a los efectos que esta causaba. Y en segundo lugar concluimos, que es muy probable que Codocedo –sumado a todo lo que aquí hemos dicho sobre las cercanías con la teoría psicoanalítica de la presente obra– haya tenido como referente teórico específico el texto de Freud aquí citado, puntualmente la traducción de Luis López Ballesteros que hemos utilizado, esto por la elección de esa palabra y no de algún otro de sus posibles sinónimos.

Finalmente, para concluir con este análisis, abordaremos brevemente el último elemento que nos va quedando y que compone esta obra, nos referimos al ya mencionado fieltro.

Para nadie que tenga un grado de cercanía con las artes visuales es un misterio que dicho material pertenece ya a esa suerte ‘inventario’ de cosas que componen el heterogéneo universo del arte del siglo XX, de la misma manera en que lo hacen el color *Azul Klein*, los pianos de cola, las cajas de detergente *Brillo* o el chocolate, por poner algunos ejemplos.

El fieltro, introducido por Joseph Beuys, es parte del listado de materiales que este artista utilizó a lo largo de su producción y el que, según él mismo narra, tuvo como razón original un evento en el cual encaró muy de cerca la muerte. El 16 de marzo de 1944, mientras prestaba servicio para la *Luftwaffe* durante la Segunda Guerra Mundial, su avión se estrella en el Raión de Krasnogvardeyskiy en la península de Crimea, y después varios días de estar semienterrado en la nieve es rescatado por un grupo de

tártaros (tribus de nómadas que habitan gran parte de la Europa oriental). Estos lo envolvieron en fieltro y embetunaron con grasa su cuerpo para mantener el calor y así poder recuperarse: “Recuerdo voces diciendo ‘voda’ (agua) después, el fieltro de sus tiendas de acampar, y el denso y penetrante olor del queso, la grasa y la leche. Ellos cubrieron mi cuerpo con grasa para ayudarme a generar calor y me envolvieron en fieltro como un aislante para mantenerme tibio”⁷⁹

Nadie sabe con certeza si esta anécdota del artista alemán es verídica o no, lo único que se puede decir es que ayudó a forjar el mito de su figura como el ‘chaman del arte’, y de cierta manera esta historia ha adoptado características mitológicas, lo cual resulta absolutamente coherente con esa imagen, la que finalmente fue adoptada dentro de la historia del arte, una imagen de origen mitológico.

Ahora bien, según la misma Rosa Lloret nos cuenta, uno de sus principales referente junto con Marcel Duchamp, era Beuys, y es algo que se hace evidente en la sola utilización del fieltro, por toda la carga histórica que, como dijimos, posee este material dentro del arte del siglo XX. Y es además un material que, dentro de la obra que ahora analizamos, calza de manera perfecta en el discurso que Codocedo ha intentado articular.

Si volvemos al relato de Beuys nos daremos cuenta de que el fieltro es el material por medio del cual él es salvado, gracias a su abrigo, el que sumado a la grasa le brindan la protección que en ese momento necesitaba. Estaba absolutamente mal herido, congelado y semiconsciente, y fue en ese momento en que los tártaros lo salvan de la muerte y lo llevan envuelto en este material a sus hogares, las tiendas, que precisamente estaban – según el mismo Beuys relata– hechas de fieltro, con lo que todo el asunto comienza a tomar sentido.

Recordemos nuevamente lo citado al comienzo de este capítulo en relación a lo que dice Freud en su texto *Lo siniestro (Das Unheimlich)* sobre la raíz de la palabra alemana: “La voz alemana <<*unheimlich*>> es, sin duda, el antónimo de <<*heimlich*>> (intimo, secreto, y familiar, hogareño, domestico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido,

⁷⁹ “I remember voices saying ‘Voda’ (Water), then the felt of their tents, and the dense pungent smell of cheese, fat and milk. They covered my body in fat to help it regenerate warmth, and wrapped it in felt as an insulator to keep warmth in.” – Caroline Tisdal, *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, New York, 1979, pp. 16-17.[La traducción es nuestra]

familiar”.⁸⁰ Posteriormente Freud remata acotando lo siguiente: “De modo que también en este caso lo *unheimlich* es lo que otrora fue *heimsch*, lo hogareño, lo familiar de mucho tiempo atrás.”⁸¹

Es así que el fieltro en la obra de Codocedo es precisamente el material que representaría lo acogedor, el hogar y en definitiva, lo familiar. Todo el espacio de la obra está cubierto en fieltro, por lo que se infiere una alusión a ese lugar que te cobija, pero que, por lo anteriormente argumentado se torna siniestro. En otras palabras, lo que aquí vemos, no sería otra cosa que un retrato de su hogar, en donde una solitaria madre toma las riendas de su familia ante la ausencia de una figura paterna que nunca se hizo cargo de lo que le correspondía, abandonándolos, produciendo así el trauma y la angustia, tornando finalmente eso familiar en algo extraño, o porque no decirlo, en algo siniestro.

Para concluir el presente capítulo, debemos dejar en claro que lo que nos hemos propuesto con este, es entender la obra *El nombre del padre* como aquella que nos marcará el camino a seguir, un derrotero sobre el cual podremos distinguir claramente algunas de las pautas que estarán presentes en todas las obras que a continuación analizaremos. Es la idea de *retorno* la que movería al artista a volver una y otra vez sobre situaciones ingratas, como ha sido el caso de la presente obra, en donde nos ha mostrado parte de su dolorosa infancia, algo que se repetirá en mayor o menor medida, como ya veremos, a lo largo de toda nuestra investigación.

De ahí que podamos decir que lo que verdaderamente nos interesa de este trabajo, es que en él se condensan muchos de los elementos que a lo largo de esta tesis veremos, y que se repiten de manera casi obsesiva (o compulsiva) dentro de la producción del artista, y que nos hablan precisamente del trauma, la angustia y por defecto de lo siniestro. Asimismo lo consideramos de carácter iniciático, principalmente porque obedece al hecho de que es un trabajo que se fraguó a lo largo de los años y de manera interna en la cabeza de Codocedo, y en base la acumulación de ‘sedimento’ de su propia historia personal y que tuvo sus primeras manifestaciones en las acciones narradas por Albornoz a finales de los años setenta, para finalmente decantar en la obra que ahora nos ha ocupado.

⁸⁰ Freud, *Op. Cit.*, p. 2484.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 2500.

II) *La serie de la bandera* o Una política sádico-patriarcal.

De todas las obras que en la presente investigación veremos, es sin temor a equivocarnos, *La serie de la bandera* la que probablemente represente, o mejor dicho, equivalga a la ‘carta de presentación’ de nuestro artista. En ella nos encontramos con lo que podría ser sin duda su trabajo más conocido y por medio del cual, las nuevas generaciones de artistas han accedido a la cara visible de su ignota producción.

Es ahí donde radicaría uno de los aspectos más relevantes de la obra que ahora nos ocupará, y aun cuando no fue ésta con la que abrimos nuestro análisis (por todo lo expuesto en el primer capítulo) la podemos considerar también como una puerta de entrada –en nuestro caso alternativa– a la producción de Codocedo, pero que, en estricto rigor podría considerarse como la ‘entrada oficial’, debido a la popularidad y difusión con la que ha contado por parte de la crítica especializada. Y es que en honor a la verdad, debiéramos decir que es prácticamente la única obra de Víctor Hugo Codocedo de la cual se habla y se reflexiona en torno a su figura, he ahí otro punto de importancia, puesto que es con ella con la cual se abre la discusión de lo poco que se conoce su producción y es a partir de esta que surgen interrogantes como ¿Y dónde están sus otros trabajos? O ¿Cuándo se perdió el resto de su obra? O incluso algunas tan injustas como ¿Por qué no hizo más obra? Es precisamente este uno de los temas de interés que se desprenden del presente tríptico, y que podemos entender como la primera ‘hebra’ a partir de la cual seguir el camino para aclarar el panorama y cuestionarnos sobre lo que sucedió con este artista, y porqué, a diferencia de gran parte de sus pares no figura mayormente en la escena de la época, más allá de una que otra mención en unos pocos textos especializados.

Sin embargo, aun con toda esta difusión, la obra no estaría exenta de ciertas ‘dificultades’, o mejor dicho, imprecisiones, y una de las más evidentes podría ser justamente la extensión temporal que posee, ya que cada uno de los trabajos que la componen no fueron realizados en un mismo periodo de tiempo, puesto que los documentos oficiales del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) señalan que *Entre la cordillera y el mar (Entierro)* dataría entre 1975-81, *Intervención a la bandera* habría

sido hecha en 1979 y que finalmente *Repliegue* habría sido realizada entre 1981-82⁸². Todo esto podría generar, al momento de establecer ciertos vínculos entre las obras y sus conceptos, un grado de incerteza a la hora de definir en qué momento pudo concebir tal o cual idea.

Ahora bien, de la misma manera este trabajo nos presenta una pequeña ‘ventaja’ por sobre los otros que conforman nuestro estudio, la cual radica en que es por lejos la obra de Codocedo de la cual más información poseemos, información que –es necesario aclarar– en algunos casos no pasan de ser breves menciones en recortes de prensa, los cuales no ahondan mayormente en el tema. En otras palabras, el nivel de reflexión es magro, básicamente por la poca extensión y profundidad de estos. Lo mismo ocurre con la ficha técnica del MAC (quienes poseen copias de esta serie donadas por la familia del artista) dado que la mayoría de lo que en esos documentos se señala en relación a la obra, viene precisamente de los susodichos recortes de prensa. Aun así, estos nos serán de utilidad debido a que son las únicas pistas ‘oficiales’ con las que contamos.

Es por todo lo anterior que nuestras fuentes de reflexión no se podrán limitar a lo publicado en estos medios de información, puesto que no darían abasto para el análisis que aquí nos hemos propuesto realizar, por lo que –tal y como lo hemos venido haciendo hasta ahora– recurriremos a algunos testimonios de sus más cercanos.

Por otra parte, la presente obra se conecta a nuestro análisis justamente en la presencia de lo traumático, y en el retorno constante de sucesos de esa índole, los que, por retornar de manera cuasi compulsiva devienen en siniestros y por defecto en angustia. *La serie de la bandera* es precisamente una prueba más de que los intereses de Codocedo iban por ese lado, es decir, por intentar acercarse de la manera más próxima posible a las pulsiones más oscuras del ser humano, e intentar develar su naturaleza, para así externalizarla y asimilarla como algo más que una cuestión de mero orden psíquico, sino como un estado concreto de cosas. Es en esta obra en donde todo lo que se analizó a lo largo del primer capítulo se transferirá hacia el exterior, y si en *El nombre del padre* lo traumático era visto desde la individualidad autobiográfica del artista, será en *La serie de la bandera* en donde esto que se depositaba en un solo sujeto se *transfiere* a un

⁸² Museo de Arte Contemporáneo, *colección de arte experimental, Chile años 70 y 80*, memoria y experimentalidad. http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/victor_hugo_codocedo.pdf [Consulta en la web realizada el 18-05-2017]

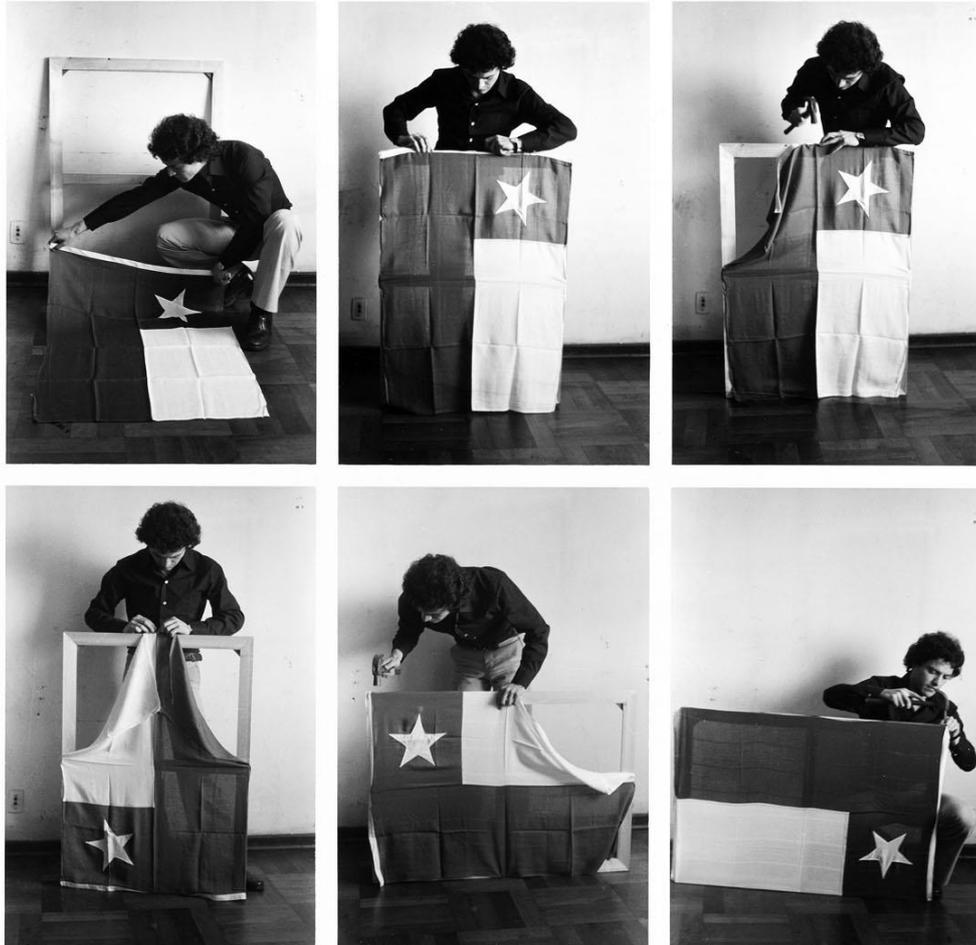
grupo mayor de individuos, sobre una colectividad, que en este caso, y por los elementos utilizados se encarnará en la patria misma.

De igual forma, nos parece sumamente interesante establecer una lectura en estrecha relación a la obra anterior, pero acentuando la idea lacaniana homónima, *el-nombre-del-padre*. Será estableciendo esta posible interpretación, con la que la presente obra podría adquirir un nivel de profundidad muchísimo mayor que el que hasta ahora se le ha atribuido, sin embargo esto es algo que veremos llegado el momento.

Es esta dualidad de lo psíquico versus lo concreto –expresada de manera palmaria en la primera obra de nuestro estudio– la que nos vuelve a aparecer aquí, pero ahora en forma de ‘agresión física’ hacia un elemento concreto, la bandera, objeto y símbolo a la vez, y en la cual se vuelcan nuevamente nuestro temores más arraigados, aquellos que, aun cuando pueden ser recientes se incuban en nosotros para no dejarnos nunca en paz. Serán precisamente los temores compartidos de los que esta obra se hará cargo, y que quedarán cristalizados en la patria y los flagelos que alguna vez la embargaron. Estos serán finalmente la motivación fundamental de este trabajo artístico y de lo que hablaremos en este capítulo.



Entre la cordillera y el mar (Entierro), 1975-81. Loncura, Chile. [Imagen de dominio público]



3/4

V. BARRERA

Intervención a la bandera. 1979, Santiago de Chile. [Imagen de domino público]



Repliegue, 1981-82, Santiago de Chile. [Imagen de dominio público]

a) *Retratos 'patriótico-mortuorios'*.

Una de las particularidades que poseen las obras de Víctor H. Codocedo que en este estudio veremos, es que en su mayoría se trata de trabajos cuya materialidad es pasajera y la duración de estos no pasa del tiempo que están expuestos en la galería, lo que se limita al tiempo mismo de la exposición para la que se montan.

Todas las obras de Codocedo que aquí abordaremos obedecen precisamente a dicha lógica, es decir, a que ninguna de estas es posible reencontrarla o bien reconstruirla en integridad de manera idéntica a como el artista lo hizo en su momento, básicamente porque sus partes y materiales se perdieron a lo largo de los años.

Asimismo esa naturaleza efímera de los presentes trabajos resulta consustancial a los géneros que Codocedo frecuentaba, y ya sea que optara por la instalación, o bien –como aquí ocurre– por la *performance*, en la gran mayoría de los casos sus producciones tendían a la fugacidad, un preludio quizás de su breve existencia y prematura muerte.

Esto no quiere decir que nuestro artista no recurriera a géneros artísticos basados en la permanencia material, tales como pintura, escultura o grabado, sin duda que hizo uso de dichos lenguajes en más de una ocasión, pero comparado con lo que aquí analizaremos podríamos considerarlas como obras menores, que no se inscriben necesariamente dentro de los lineamientos teóricos que hemos sentado como base para nuestro análisis.

Pues bien, una de las cuestiones más evidentes y contrastantes de esta obra por sobre las otras que aquí nos hemos propuesto abordar, radicaría justamente en que esta es la única que no pertenece al género de la instalación, sino que como dijimos es de naturaleza *performática*, es decir, que el accionar o participación activa del artista dentro la obra es parte constitutiva de la misma, y que a diferencia de las otras, la comparecencia de Codocedo en esta es indispensable.

La obra en cuestión la podemos dividir –tal y como lo hicimos con la anterior– en dos momentos fundamentales: el primero, que corresponde a las acciones mismas, es decir, al acto mismo que el artista ejecuta, y el segundo, correspondiente al registro fotográfico de dichas acciones.

Dentro de esta serie, la primera en llevarse a cabo –como ya lo hemos dicho– fue *Entre la cordillera y el mar (Entierro)* aun cuando le tomó alrededor de siete años realizarla. Suponemos que lo prologado de su ejecución, se podría deber principalmente a que es, dentro de las tres aquella en la cual más factores externos inciden: clima, marea, ángulo de la toma, luz ambiental, etc. todos agentes que en las otras dos prácticamente no existen, esto debido a que la naturaleza del entorno en la cual se realizaron no las posee. Es ahí donde creemos, podría radicar la flexibilidad de la fecha, puesto que se entiende que fue un procedimiento que debe haber tomado varios intentos, debido a la variabilidad del ambiente.

Como se puede apreciar en las fotografías, la acción consiste precisamente en dibujar la bandera de Chile sobre la orilla de la playa de Loncura para que finalmente la marea la borre por completo.

En *Intervención a la bandera* (1979) la acción consiste en tensar la bandera nacional en un bastidor de madera de las mismas dimensiones, en donde el artista, haciendo uso de un martillo y clavos comienza a fijarla por cada uno de sus lados. Esto se realiza en Santiago de Chile, en una habitación con piso de parquet y con un muro blanco de fondo, por lo que, como ya dijimos, factores ambientales que determinen el devenir de la acción prácticamente no existen.

Y por último tenemos la acción titulada *Repliegue*, que al igual que la primera de la serie, posee un lapso de tiempo más prolongado de lo que uno se esperaría (1981-82) en un gesto que parece ser tan sencillo como plegar una simple tela. La razón para ello se la atribuimos igualmente al hecho de que esta, a diferencia de la segunda, es realizada a la intemperie y si bien, el entorno es menos impredecible que en el de la primera acción, todavía existen factores que podrían complicar la ejecución de la misma, algunos climáticos y otros directamente políticos. Esto es algo totalmente comprensible, dado que la manipulación del emblema patrio, de una manera poco convencional en la vía pública dentro de un contexto dictatorial, podría ser perfectamente un motivo para la censura y la represión por parte de la autoridad. Es en relación justamente al entorno, que advertimos que el artista se encuentra en un contexto urbano, puesto que el marco que lo rodea es nada más ni nada menos que el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) es decir, Santiago de Chile.

Es así que podemos referirnos a la parte *performática* del presente trabajo desde lo formal, algo que pareciera rayar en lo descriptivo, pero que dentro de unos párrafos nos servirá para conectarlo dentro de nuestra lectura sobre la naturaleza misma de la obra.

Ahora bien, el segundo momento de este tríptico tiene que ver –como lo habíamos anunciado– con el registro de las recién mencionadas acciones.

Se hace necesario señalar también que la idea de registro no es algo exclusivo de esta obra, sino que es transversal a toda la producción, no solo de Codocedo, sino de cualquier artista. El punto es que en este caso en particular –es decir, en el caso de *La serie*– vemos que el registro pareciera adquirir una importancia mayor que en los otros trabajos, esto básicamente, porque iría más allá de la mera intención de querer dar cuenta de que aquello que vemos en la foto realmente pasó.

Asimismo, y aun siendo *La serie* su trabajo más difundido, no existe otro registro de este que no sean las fotografías que podemos encontrar en internet, específicamente en la ficha del MAC, dado que aun siendo acciones, es decir, obras que implican el movimiento, y por defecto el tiempo, Codocedo pareciera haber escogido deliberadamente el dispositivo fotográfico para documentarlas, algo que en primera instancia se podría pensar que fue meramente circunstancial, pero que a medida que comenzamos indagar en los detalles, nos percatamos de la intencionalidad de esta elección.

Conocida es la afición de Codocedo por la fotografía, la cual según Rosa Lloret, era de gran importancia para él, algo que se condice con el hecho de haber sido discípulo de uno de los fotógrafos más influyentes en la enseñanza de esta disciplina en nuestro país, Bob Borowicz, fotógrafo polaco radicado en Chile desde 1951 y a quien se le debe la incorporación de la fotografía dentro de las especialidades de la carrera de arte en la Universidad de Chile. La importancia de este artista radica en haber sido formador de toda una generación de fotógrafos, entre ellos Codocedo, quien si bien no se dedicó de lleno a esto, asumimos que las enseñanzas del maestro Borowicz sin duda deben de haber influido en la forma de entender y asimilar dicha práctica.

Desde la invención de la cámara fotográfica, no ha existido un solo artista que no haya querido tomar una fotografía de sus obras para dar cuenta de su existencia, en caso de

que hubiesen personas que no pudieran contemplarlas *in situ*, lo que a su vez, favorecía enormemente a la difusión y conocimiento de las mismas obras. Estas ya no dependían de reproducciones manuales a través del grabado para figurar en libros o catálogos varios, sino que su condición de huella lumínica, las convertía en lo que Susan Sontag llamó “miniaturas de realidad”; pequeños fragmentos del mundo real capturados y reducidos en su escala, pero capaces de dar cuenta de manera tan fiel de lo que acontece ‘ahí afuera’ que se hace difícil dudar de ello o incluso negarlo. Por otra parte, y citando a Sontag nuevamente, debemos tener presente que “hoy todo existe para culminar en una fotografía”⁸³ y esto evidentemente incluye a las obras de arte.

Es así que el principal dato que debiéramos considerar para dilucidar la importancia de la fotografía en esta obra en particular, y que la hace trascender del simple afán documentalista –al cual toda obra de arte podría verse sujeta– es el hecho de que las acciones estén datadas en intervalos de tiempo tan extensos. Esto de alguna manera nos llevaría a pensar que Codocedo concibió estas acciones justamente como fotos, puesto que es en estos grandes lapsos de tiempo que se advierte una clara intensión de su parte de querer realizar varios intentos en post de un buen registro. Con esto podemos concebir acción y registro como algo indivisible, al punto de que podríamos decir incluso de que la acción misma está supeditada al registro, el cual podría llegar a entenderse, en este caso, como una suerte de ‘soporte de la obra’. Por supuesto que al hablar de soporte, no lo entendemos como un mero sustento de concreción por medio del cual esta evade su naturaleza efímera (inherente a toda acción) sino desde la concepción de *dispositivo*, es decir, como un tipo de determinación social dada en la relación existente entre espectador e imagen.

De esta forma es que entenderemos: “...los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas. El conjunto de estos datos, materiales y organizacionales, es lo que entendemos por dispositivo.”⁸⁴ A esto, quizás también debiéramos agregarle el *objeto fotografiado*, como algo que podría llegar a determinar la relación simbólica entre fotografía y espectador, y que creemos, en este caso podría aplicarse por el hecho de ser una acción de un alto capital simbólico/político.

⁸³ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Buenos Aires, 2016, p. 14

⁸⁴ Jacques Aumont, *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 143.

Debido a esto, es que la obra no solo la entenderemos como mediada por la fotografía, sino que el dispositivo fotográfico será un elemento consustancial en la naturaleza de la misma, ya que como dijimos, no es solo el mero registro de una acción –puesto que de ser así el autor habría optado por el video, siendo este un medio mucho más eficiente para documentar el movimiento, debido a que lo reproduce– sino que Codocedo entendió acción y fotografía como algo integrado y de lo que no le fue posible prescindir, ya que según podríamos inferir, vio en el lenguaje fotográfico la posibilidad de potenciar aquello que en la acción ejecutada buscaba encarnar, lo traumático a nivel colectivo.

Existen a la fecha un sinnúmero de escritores y teóricos que han reflexionado en torno al dispositivo fotográfico y sus implicancias filosóficas y sociales, sin embargo los que aquí utilizaremos nos interesan de sobremanera básicamente por la relación que establecen entre fotografía y muerte. Será en esta relación, y entendiendo la muerte como el suceso traumático por excelencia –el que además invoca de manera inevitable lo siniestro – desde donde enfocaremos nuestra reflexión en torno a la fotografía y su lugar dentro de la obra. Lo anterior, sumado a que la relación entre esta y los conceptos ejes de la presente tesis (el trauma, la angustia, lo siniestro y el retorno) pareciera ser indisoluble: “...según Freud, no solo los recordatorios de la muerte invocan lo siniestro, sino que las evocaciones de escenas traumáticas también lo hacen”⁸⁵.

Es así que a los autores en cuestión se les podría considerar como los precursores en lo que a este vínculo se refiere, y es a partir de ellos que intentaremos profundizar nuestra reflexión sobre la naturaleza fotográfica de las acciones de Codocedo, ya que, el abordar lo fotográfico desde el suceso traumático de la muerte, nos podrían ser de gran provecho para nuestras reflexiones. Nos referimos específicamente a la estadounidense Susan Sontag, y a los franceses Roland Barthes y André Bazin. De estos tres autores tomaremos algunos de sus elementos de análisis fundamentales, los que nos ayudarán a sacarle un mayor rendimiento teórico a la obra en cuestión.

Por otra parte, y aun sin tener certeza del conocimiento de Codocedo sobre estas lecturas –un dato que quizás nos podría haber resultado útil en pos de profundizar el análisis que aquí hacemos– las consideramos de carácter capital dentro de nuestros

⁸⁵ Foster, *Belleza compulsiva*, *Op. Cit.*, p. 109.

estudio, dado que hasta cierto punto, las decisiones del artista podrían ser consonantes a algunas de las nociones planteadas por estos autores, las cuales podríamos atribuirlo, más que a un conocimiento de ellas, básicamente a una cuestión relativa a lo que los alemanes llaman el *zeitgeist*, y que es traducible como ‘el espíritu del tiempo’, es decir, una sensibilidad epocal específica que comparten individuos de un mismo periodo de tiempo, aún sin estar en contacto entre ellos. El mejor ejemplo de este fenómeno nos lo podría proporcionar la misma historia de la fotografía, que comparte un triple origen, gestado en las figuras de Niepce y Daguerre en Francia, y de Talbot en Inglaterra.

De igual forma, podríamos entender también que muchas de las coincidencias que encontramos entre el artista y los autores a trabajar, tendría su razón de ser en que la comunidad de prácticas de la escena artística internacional, por aquel entonces respondía precisamente a algunas de las inquietudes relativas a lo efímero del momento y la obra –algo que inevitablemente podríamos conectar en el presente estudio con la muerte– un buen ejemplo lo vemos en el arte conceptual de los años setenta, con el que desde siempre se ha tendido a asociar a Codocedo.

Ya en relación a Susan Sontag, la estadounidense reflexiona en su libro, *Sobre la fotografía*, en torno al dispositivo fotográfico desde varios aspectos, dentro de los cuales podemos encontrar algunos que nos resultan imposibles pasar por alto al momento establecer una relación entre este artefacto, y la obra en cuestión.

En primera instancia, podemos señalar que Sontag entiende la fotografía como un objeto que procura pruebas de algo que aconteció en algún momento y lugar, en verdad nada muy novedoso, ya que esta es una característica que la mayoría de los que han escrito sobre el tema han mencionado, sin embargo la diferencia está en que la autora le otorga ciertos rasgos políticos a esta cualidad, aduciendo que no solo puede ser una prueba ‘a secas’, sino que además puede incriminar, poniendo como antecedente histórico *La semana sangrienta* durante el periodo de la *Comuna de París*: “A partir del uso que les dio la policía de París en la sanguinaria redada de los *communards* en Junio de 1871, los estados modernos emplearon las fotografías como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas”⁸⁶

Por su puesto que la incriminación no necesariamente es unilateral, sino que puede ir de un lado para otro dependiendo a quien se quiera acusar, y tal podría ser el caso de *La*

⁸⁶ Sontag, *Op. Cit.*, p. 15.

serie de la bandera, dado que hasta cierto punto hay un deseo por parte del artista de develar una situación determinada que acontecía en el país por aquel entonces. Es así que podemos inferir un deseo de denunciar el terrorismo de Estado que en Chile tenía lugar y que él, en tanto artista, reencarnaba a modo de acción de arte.

Asimismo Sontag da un giro a esa concepción ‘probatoria’ o acreditadora de la fotografía, aduciendo que esta también puede significar un rechazo de la realidad, es decir, que no solo da cuenta de forma empírica y positiva de lo que acontece en post de una eventual aceptación de ello: “El acto fotográfico, un modo de certificar la experiencia, es también un modo de rechazarla: cuando se confina a la búsqueda de lo fotogénico, cuando se convierte la experiencia en una imagen, un recuerdo.”⁸⁷ Aquí también podríamos inferir que ese deseo de Codocedo por capturar la toma perfecta, no solo se debería a que los factores externos del ambiente dificultaban la realización de la obra, ya que –y especialmente en el caso de la primera– fueron seis años aproximadamente para obtener el registro definitivo (según la información que mismo MAC proporciona en la ficha dedicada al artista) algo que excede en demasía una acción de estas características, lo que nos obliga a pensar en una explicación alternativa y, si se quiere, de índole más inconsciente.

Es precisamente a eso a lo que Sontag hace referencia en la cita anterior, a ese deseo por querer llegar a la perfección de la imagen debido a que la perfección de la realidad no es posible, haciendo de esa captura una experiencia en sí misma, todo esto como una suerte de negación de esa insoportable realidad, rehecha, reinterpretada, reconstruida a modo de acción de arte, no sin un dejo poético y, en este caso en particular, político. Todo esto tiene asidero cuando sabemos desde un principio que Codocedo se movía, en gran parte, determinado por los aspectos relativos al plano de lo inconsciente, así al menos nos preocupamos de dejarlo en claro a lo largo del primera capítulo.

Por otro lado la autora se refiere a la “inmortalidad” del mundo de la imagen, como ese objeto que pervive por sobre cualquier otro, ese: “diminuto fragmento de otro mundo: el mundo de imágenes que procura sobrevivir a todos”⁸⁸ es en definitiva el que cristaliza la memoria, el que de alguna manera salvaguarda a esta de su inherente fragilidad y en donde podemos entender también la intención del artista por querer sobreponerse a ella,

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 19.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 21.

precisamente por la pregnancia de la imagen fija, algo que un video no podría proporcionar: “las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas que no fluyen. La televisión es un caudal de imágenes indiscriminadas y cada cual anula a la precedente.”⁸⁹ y al mismo tiempo por la economía del objeto fotográfico, que no requiere de instrumento alguno para poder ser visto más que los propios ojos del espectador, a diferencia de una cinta de video que requiere, no solo un reproductor para esta, sino que además un televisor, para así traducir los impulsos magnéticos de la cinta en imágenes. Todo esto podría haber sido considerado por Codocedo al momento de elegir el dispositivo fotográfico como concreción definitiva de su *Serie*, sobre todo al comprender lo que Sontag dice en relación al factor moral de las fotografías, y de cómo estas pueden contribuir en ese aspecto del espíritu humano: “Las fotografías no pueden crear una posición moral, pero si consolidarla; y también contribuir a la construcción de una en ciernes”⁹⁰ algo que quizás nuestro artista intentaba buscar en este trabajo, en el cual existe una clara crítica a un estado de cosas.

De ahí el tenor político de la obra, la que sin duda apelaba a un espectador sensible a este entorno hostil, es decir, con un mínimo grado de conciencia política desarrollada, y en el cual el mensaje emitido pudiera tocar alguna fibra que removiera esa conciencia: “Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías, es la existencia de una conciencia política relevante. Sin política las fotografías del matadero de la historia simplemente se vivirán, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores.”⁹¹

Otro aspecto que nos resulta interesante, y que nos hace total sentido en cuanto a la elección del dispositivo fotográfico por parte del artista, tiene relación directa con uno de los aspectos troncales vistos en el capítulo anterior, la angustia. Sontag califica la actividad fotográfica como “esencialmente un acto de no intervención”⁹² lo que no podemos dejar de relacionar precisamente, con esa impotencia plasmada en su trabajo anterior, ante la incapacidad de poder evitar el daño causado a su madre por parte de su padre. La autora también alude a ese horror inherente que, especialmente la fotografía periodística posee, y que radica en el hecho de que la ética foto periodística no le

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 27.

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ *Ibíd.*, p. 28.

⁹² *Ibíd.*, p. 21.

permite al fotógrafo interferir con la acción de aquello que acontece y que es su objeto a registrar: “Parte del horror de las proezas del fotoperiodismo contemporáneo tan memorables como las de un bonzo vietnamita que coge el bidón de gasolina [...] proviene de advertir cómo se ha vuelto verosímil, en situaciones en las cuales el fotógrafo debe optar entre una fotografía y una vida optar por la fotografía. La persona que interviene no puede registrar, la persona que registra no puede intervenir.”⁹³ La diferencia entre uno y otro, es decir entre nuestro artista y un fotoperiodista, podría estar en el hecho de que el primero simplemente no puede actuar (es, o al menos se siente impotente ante su contexto represor) y el segundo no debe (por cuestiones ‘éticas’) y por ende, no lo hace, lo cual asimismo da lugar para una angustia que podría despertar a *posteriori* en un eventual ‘¿cómo pasó eso ante mis ojos y yo no hice nada para evitarlo?!’.

En esta misma línea es que Sontag plantea un vínculo entre esa impotencia y agresión que de forma implícita la misma actividad fotográfica conllevaría. Tomando como referente el film de 1960, *El fotógrafo del pánico* de Michael Powell, el cual trata de un psicópata que mata mujeres al fotografiarlas con un arma oculta en su cámara, la autora señala: “Nunca las toca. No desea sus cuerpos; quiere la presencia de esas mujeres en forma de imágenes fílmicas –las que las muestran en trance de muerte– que luego proyecta en su casa para su goce solitario. La película supone correspondencias entre la impotencia y la agresión, la mirada profesional y la crueldad que señalan la fantasía central relacionada con la cámara [...] Por brumosa que sea nuestra conciencia de esta fantasía, se la nombra sin sutilezas cada vez que hablamos de <<cargar>> y <<apuntar>> una cámara, de <<apretar el disparador>>.”⁹⁴

Siguiendo en esta la lógica de agresión, la estadounidense dice que: “Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada.”⁹⁵

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 23.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 24.

Dicho todo esto, es que encontramos un asidero posible a la determinación de Codocedo para optar por el dispositivo fotográfico por sobre cualquier otro medio de registro, dado que de alguna manera este podría potenciar o acentuar simbólicamente esa agresión de la cual todo un país era víctima (y que devino en “una época triste, atemorizada”). Entender el acto fotográfico como un evento que encierra dentro de esa aparente naturaleza pasiva, una violencia inherente que se esconde tras esa distancia y ajenidad objetiva que la cámara contiene, es probablemente una de las razones principales para establecer vínculos entre el dispositivo mismo y la temática de la obra, puesto que, como dijimos, es probable que el artista haya leído de manera similar dicho artefacto y sus alcances simbólicos, con los cuales poder aportar a la hermenéutica de su trabajo.

Por otra parte, el hecho de que se pueda entender la fotografía como un acto violento, inevitablemente nos empuja a establecer ciertos nexos con lo traumático, y es en este punto donde el ya mencionado texto de Roland Barthes pareciera emerger como un foco de luz a nuestra lectura de la obra en cuestión.

Conocidas son las reflexiones realizadas por el francés en su ensayo *La cámara lucida*, en el cual –y dicho a *gorssso modo*– plantea la relación entre fotografía y muerte. Desde una perspectiva autobiográfica, el autor toma como inspiración inicial el deceso de su madre y su estado anímico para dar pie a todo un análisis, el que podría entenderse como una suerte de ‘pequeño tratado sobre la nostalgia y la temporalidad’.

Barthes concluye que todo lo que en la fotografía se muestra, necesariamente “ha sido” y, al igual que Sontag, comparte la idea de que esta adquiere un valor con el paso del tiempo, pero en el caso del francés el valor de ese tiempo está dado y determinado en directa relación con la muerte o desaparición definitiva de aquello que en la foto se nos muestra, de ahí que él entienda la fotografía como una suerte de “momificación” del referente (totalmente inspirado, como ya veremos, en las reflexiones de su compatriota Bazin), el que pareciera, por medio de la técnica fotográfica, obstinar su permanencia en el mundo. Asimismo, y como en el párrafo anterior lo señalamos, Barthes incluye, junto con la muerte la nostalgia –dentro de lo que la fotografía inherentemente contiene– de la misma manera en que lo hace con el amor, que en su caso se traduce específicamente, en amor materno.

Nos damos cuenta de que el factor emotivo es fundamental en la reflexión del autor, entendiendo así lo fotográfico como aquello que puede reproducir mecánicamente y de

forma indefinida lo que ya no será más en su existencia física y concreta, y es en aquello representado en la imagen fotográfica en donde opera justamente el vínculo emocional que no pareciera variar en nosotros, en tanto espectadores, al momento de enfrentarnos, por ejemplo, a la fotografía de un ser querido que ya no está más. Es aquí cuando Barthes se refiere a la indistinción entre fotografía y referente, en donde la primera tiende a omitirse en pos del segundo: "...yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido; pero una voz importuna (la voz de la ciencia) me decía entonces con tono severo, "Vuelve a la Fotografía. Lo que ves ahí y que te hace reír está comprendido en la categoría de 'Fotografías de aficionados' sobre la que ha tratado un equipo de sociólogos [...] Sin embargo, yo persistía: otra voz me decía, la más fuerte, me impulsaba a negar el comentario sociológico; frente a ciertas fotos yo deseaba ser salvaje, inculto."⁹⁶

Posteriormente el autor plantea la terribilidad que toda fotografía pareciera implicar y que consiste en ese constante 'retorno de lo muerto' o bien si se prefiere, 'de la muerte'. De ahí que más que un tema, o mejor dicho, la representación de un tema determinado, Barthes vea la fotografía como una "herida" razón por la cual utiliza el término latino *Punctum*, el cual significa literalmente eso, herida, y que apela a esa emotividad de la imagen, dada por un elemento dentro de la fotografía, que provoca o "pincha" el espíritu del espectador y que no fue premeditado, es decir, que al momento de presionar el disparador el fotógrafo no era consciente de su comparecencia en la composición, es en definitiva un elemento que acontece de manera espontánea y pertenece a la esfera de lo emocional.

Por otro lado, el francés señala como contraparte del *Punctum*, el *Stadium*, el que a *grosso modo* vendría a ser todo lo relativo a la parte cultural de una fotografía, y que en la cita anterior podría estar encarnado, por ejemplo, en lo que ahí él llama "la voz de la ciencia" y que en definitiva pueden llegar a determinar nuestro gusto, a través de un proceso educativo pre diseñado por nuestro entorno cultural.

Ahora bien, con todo esto nos resulta imposible no establecer vínculos entre lo planteado por Barthes y los intereses de Codocedo, ya que en cada una de las ideas del francés parecieran estar presentes en algunos de los elementos latentes en la obra de nuestro artista; muerte, desaparición, nostalgia y amor (materno), todos conceptos

⁹⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida: Nota sobre fotografía*, Editorial Paidós, Barcelona, 1989, p. 33.

vistos en la obra anterior, y que de alguna manera también penetran en la que ahora analizamos, puesto que tienden a repetirse en mayor o menor medida.

Barthes nos abre la posibilidad de entender la fotografía desde lo traumático, en su vinculación con la muerte, reforzando dicha idea con la noción de *punctum*, la que apela justamente a eso que punza, que agrede, que hiere o que conmueve el espíritu, y que en Codocedo lo vimos ya en *El nombre del padre*, en donde todos los conceptos recién nombrados se manifiestan a través de un ‘retorno de lo reprimido’, al momento de hacerse consiente de *la falta de la falta* de su padre, generando en él un sentimiento de angustia que con el pasar del tiempo se cristalizaría en dicha obra.

La fotografía según Barthes, es en sí misma un *retorno* de “la muerte” o “lo muerto”, esa experiencia que –como dijimos anteriormente– se puede considerar como lo traumático por antonomasia y que en definitiva es aquello que simplemente ya no es más pero que alguna vez fue. El autor señala que, la fotografía podemos entenderla como un objeto que encierra en su naturaleza misma el trauma, es decir, un constante revivir de aquello que ya no está más con nosotros, y que nos hace entrar en contacto con eso que ya no podemos tener, tantas veces como miremos la imagen, de ahí que la fotografía contenga de manera inherente la nostalgia como uno de sus componentes constitutivos y que nos haga experimentar la pérdida, como otra posible manifestación de lo traumático. Es con todo esto, que en definitiva podemos percatarnos de los nexos conceptuales existentes entre Codocedo y Barthes y que nos hacen sentido al momento de entablar una posible lectura de la importancia del dispositivo fotográfico en el trabajo del artista y, específicamente en *La serie de la bandera*, y de cómo esta encarna excelentemente la persistente idea de *retorno* en su obra.

Por último, y para reforzar lo anteriormente expuesto con Barthes, las reflexiones de André Bazin nos ayudarán a entender el carácter de ‘perpetuidad mortuoria’ del dispositivo fotográfico.

En un breve texto titulado *Ontología de la imagen fotográfica*, el francés aborda de manera sucinta las vinculaciones entre fotografía, muerte y deseo de permanencia. Si bien este es el escrito más antiguo de los tres lo hemos querido abordar al último, puesto que como acabamos de decir, las ideas aquí planteadas nos ayudarían a redondear y a cerrar lo que a lo largo de toda esta sección hemos intentado dejar en claro, la vinculación entre el dispositivo fotográfico y la muerte. Es con este escrito que

podremos definir dicho nexo como algo rotundo de la naturaleza fotográfica, al tiempo que reafirmaremos nuestra convicción de que todas estas, son ideas operantes en Codocedo al momento de la elección de este mecanismo de ‘registro’.

Conocido por su influencia psicoanalítica, el autor orienta sus reflexiones a partir de dicha matriz teórica, algo que nos resulta totalmente atingente a nuestros intereses. Es así que desde de la idea de “embalsamamiento” como un elemento constitutivo de la práctica de las artes visuales, la entiende como “fundamental en su génesis” enfocándose así en la muerte como una idea que persiste en el origen de todo el quehacer artístico, dado hasta cierto punto por el deseo de permanencia en el mundo: “...escapar a la inexorabilidad del tiempo. La muerte no es más que la victoria del tiempo. Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida”⁹⁷

Seguidamente Bazin señala la importancia de las imágenes, en tanto objetos que tenían como propósito primigenio “salvar al ser por las apariencias”⁹⁸. Asimismo debemos recordar que desde sus orígenes la etimología de la palabra imagen (*imago*) está vinculada a la muerte, debido a que: “...designa la máscara mortuoria que se vestía en los funerales de la antigua Roma.”⁹⁹

Es la idea de perpetuidad la que persiste en la reflexión de Bazin a lo largo de las ocho páginas de este breve pero agudo texto, en donde señala precisamente que uno de los valores que posee la fotografía, derivado en cierta medida de su capacidad objetiva, es el hecho de que “... la fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción.”¹⁰⁰ Es en esta ‘taxidermia temporal’ en donde la fotografía es relacionada de manera directa con lo mortuorio: “Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio.”¹⁰¹ Sobre la figura de la momia volveremos nuevamente y con mayor detención ya en el último capítulo de nuestro estudio.

Las reflexiones de Bazin nos interesan precisamente, porque vemos en esta noción de embalsamamiento del tiempo, una suerte de idea compulsiva por querer congelar el

⁹⁷ André, Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1945, p. 23.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 24.

⁹⁹ Marine Joly, *Introducción al análisis de la imagen*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2012, p. 22.

¹⁰⁰ Bazin, *Op. Cit.*, p. 29.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 29.

momento, lo pasajero, algo que resulta coherente con la ya mencionada posible intención de Codocedo de querer establecer una memoria sobre los sucesos acontecidos por aquel entonces en el país, quizás para apelar a una suerte de afección moral en el espectador, para activar una consciencia política latente en el espectador, algo que en su momento vimos con Sontag. Pero al mismo tiempo podemos percibir una suerte de paradoja, dado que el perpetuar la memoria de un trauma implica inevitablemente mantenerlo –en mayor o menor medida– con vida (o cuando menos latente) algo que nos hace total sentido dentro de la dinámica a la que obedecería la producción de nuestro artista. Creemos así que este tipo de vinculaciones entre Codocedo y el teórico francés nos ayudarían a aproximarnos de mejor manera a los intereses más elementales del chileno por lo fotográfico.

Es con estos tres autores que nos hemos interesado en trabajar, básicamente porque creemos que es en ellos en donde más podemos encontrar luces respecto de la reflexión sobre el dispositivo fotográfico mismo y los rendimientos simbólicos que –tanto del objeto fotografía, como de la práctica fotográfica en sí– se pueden desprender en relación a la compulsión de lo traumático, su persistente retorno y sus vinculaciones con la muerte en las obras de Codocedo.

Dicho todo lo anterior, y concluyendo sobre la naturaleza formal de la obra, se nos hace necesario señalar que, el presente trabajo posee una dificultad de análisis dada básicamente, por la ambigüedad entre lo que se podría entender como acción y registro. Todo esto, debido a que las implicancias simbólicas del dispositivo fotográfico jugarían totalmente a favor de la lectura de las acciones realizadas, lo que lo haría trascender –como en su momento se mencionó– del mero afán documentalista, pudiendo generarse una forma de lectura ambivalente de la obra, en donde perfectamente, y debido a las susodichas implicancias conceptuales, podríamos entender la foto como otro momento de esta obra que comenzó como una acción y que culminó en fotografía. Con esto es que podríamos hablar de que, más que una *performance*, lo que Codocedo realizó fue una *foto-performance*, esto debido a que el carácter indisoluble entre acción y registro queda manifiesto por todo lo hasta ahora expuesto.

b) *Banderas sin astas.*

Después de haber analizado la obra en sus aspectos formales y los posibles alcances conceptuales de estos, es que a continuación nos enfocaremos en los aspectos estructurales de la misma y en el sustrato principal que este trabajo contiene, el que establece nexos teóricos entre el contexto epocal y el símbolo de la bandera nacional.

Es necesario señalar que Codocedo no ha sido en absoluto el único que ha utilizado dicho símbolo para producir su obra, dado que a lo largo de la historia del arte chileno reciente este ha sido un objeto recurrente dentro de la producción de diversos artistas, así al menos se expone en *La bandera: creación e identidad en el arte chileno contemporáneo*, artículo publicado el año 2005 para la revista digital *Cátedra de Artes* de la Universidad Católica de Chile, en donde, tal y como se mencionó, los autores hacen un breve recuento y análisis sobre las implicancias históricas y conceptuales de este objeto dentro de las artes nacionales contemporáneas.

Ya nos habíamos referido a este escrito en la introducción, puesto que como dijimos, es uno de los pocos documentos en donde se toca, al menos someramente su obra. Aquí los autores entienden la bandera como el objeto visual por antonomasia de toda identidad nacional: “En efecto, la bandera, el signo más vistoso de ciertos rasgos identitarios que permea y se cuela por los intersticios de toda una sociedad, ha sido considerada, por artistas chilenos contemporáneos muy variados, una materia digna de atención analítica y de producción simbólica”¹⁰² algo que desde ya direcciona y determina en gran medida el trabajo de nuestro artista, puesto que al utilizar una bandera nacional se está haciendo deliberadamente referencia directa a un grupo social determinado, en este caso el chileno.

Igualmente la bandera es entendida como un elemento que, más que establecer comparaciones poéticas entre objetos diferentes, es un trasvasije de sentido y realidades ayudándonos a entablar y contextualizar un momento histórico determinado: “...un andamiaje que, menos que metáforas visuales, son aquí metonimias que nos llevan a la inmediatez, al acontecimiento –muchas veces brutal– de la contingencia.”¹⁰³ Dicho esto,

¹⁰² Bahamonde, Farriol y Rodríguez-Plaza Op. Cit., p. 10.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 10. (Citado de Galaz, 1995).

nos resulta imposible no establecer vínculos con lo que en definitiva Codocedo buscaba encarnar, particularmente en esta obra. La brutalidad del contexto socio histórico que en el país se vivía, es justamente la materia prima de lo que aquí veremos. El artista no es ajeno a ese Estado represor que flagela la patria, y construye su obra a partir de la pura actualidad, algo que veremos de manera palmaria y con más fuerza aún en los próximos capítulos.

La bandera dentro de la historia del arte chileno contemporáneo es un signo que, al remitir a una colectividad determinada inevitablemente refiere a un tejido social, y todo lo que este implica, tanto su sustrato histórico como el territorio físico en el que tiene lugar: “La bandera está allí como detalle que indica la aparición de un territorio, de unas piedras, de unos desechos anclados a una historia; aunque ello no sea reconocido sino por unos habitantes particulares.”¹⁰⁴ Es así que las acciones de Codocedo en la bandera poseen un carácter vectorial, es decir, en el que establecer lecturas herradas resulta cuando menos difícil, puesto que aquí signo y contexto son tremendamente decisivos y se nos proponen como un derrotero a través del cual encausar nuestra interpretación. Con esto nos damos cuenta, de que el sustrato histórico y territorial de la obra de nuestro artista es algo que está siempre presente dentro de sus lineamientos conceptuales, no solo de este trabajo en particular, sino de su producción en general.

Asimismo, los autores nos señalan que existen antecedentes dentro del contexto local que vinculan la bandera nacional con la represión, el horror y la muerte vividos durante los años del régimen militar, y de los cuales, no nos cabe duda alguna, Codocedo tenía pleno conocimiento al respecto: “Alberto Pérez guarda, en una de sus obras acerca de Lonquén, las medidas y ciertos rasgos cromáticos de la bandera, vaciándola de su pormenorización aceptada socialmente, llenándola, no obstante, de otra historia: la de la muerte, del asesinato, del entierro y la exhumación.”¹⁰⁵ Igualmente se refieren a la obra de Guillermo Nuñez *11 de Septiembre de 1973* como: “...una laceración a través de púas, con lo cual la bandera se presta, como ninguna otra imagen, para la conmemoración de hechos políticos e históricos que no siempre tienen cabida dentro de la visibilidad social del arte; esto es consecuencia de la falta de visibilidad por preocupaciones distintas de parte del mismo mundo del arte, pero también por la censura extrema de las fuerzas que pueden expresarse en aquel escenario. Las obras

¹⁰⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁵ *Ibíd.*

Banderas para ocho mineros de El Salvador y Se encendieron ocho estrellas en El Salvador, del mismo Nuñez fueron destruidas por los acontecimientos del golpe de Estado chileno de 1973, lo que significa una desaparición concreta que lleva implícita la marca de una metáfora.”¹⁰⁶ Con esto nos remitimos a lo anteriormente mencionado al inicio de este capítulo, en donde consideramos como una de las posibles dificultades y – porque no – peligros a los cuales Codocedo pudo haberse visto enfrentado al momento de realizar *La serie de la bandera* en particular su tercera acción, *Repliegue*.

Otro posible ‘referente’ para las acciones de nuestro artista, lo encontramos en uno de sus pares y coetáneos, el artista Carlos Leppe quien podría representar un claro antecedente entre ‘bandera y acción’ algo que en los casos hasta ahora mencionados no habíamos visto, dado que en ellos el símbolo patrio no salía de sus fronteras objetuales: “El caso doblemente emblemático de la tonsura de Leppe (*Acción de arte-estrella*, Galería Cal, 1979), cuando activa el arte desde la acción de su cuerpo y de su compromiso con las interrogaciones, que sin abandonar las problemáticas políticas o biográficas crea una hendidura con el emblema patrio, cita al artista conceptual más influyente del siglo XX: Marcel Duchamp.”¹⁰⁷ Igualmente otro antecedente a considerar para la obra que ahora nos ocupa es el de Francisco Copello, el que si bien en el citado texto solo es mencionado dentro de un grupo de artistas que recurrieron al “arte conceptual performativo” aquí nos parece necesario verlo con más detención. Existen dos acciones de Copello que entendemos como ineludibles, en tanto antecedentes: *El mimo y la bandera* (1975) y *La partida* (1977). La primera fue: “...presentada por primera vez en la Galería Diagrama, en Milán, esta *performance* consistió en una danza del artista con una bandera chilena manchada de sangre. A través de una metáfora corporal, Copello busca transmitir al espectador, por medio de sus gestos y movimientos, la realidad de ese momento en Chile.”¹⁰⁸ En relación a la segunda podemos decir que fue: “...presentada en el Museo Antropológico Monteghirfo, en Liguria. En esta obra, Copello nuevamente recurre a la bandera chilena y a su cuerpo como elementos constitutivos de la acción. A esto le suma la música del grupo chileno Inti-Illimani, realizando la acción en vivo, pero además pensando fuertemente en su registro por medio de la fotografía”.¹⁰⁹ Nos damos cuenta así de los innegables nexos

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁰⁸ González Castro, López, Smith, *Op. Cit.*, p. 79.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 80.

entre *La serie de la bandera* y las acciones de Copello. Por un lado la agresión hacia el símbolo patrio, que –como ya veremos– es la lógica dentro de la cual estaría operando la presente obra de Codocedo, es algo también presente en *El mimo y la bandera* puesto que en ella el artista la macula en alusión metafórica a las heridas infligidas a la nación, producidas por la violencia de Estado. Y ya en la segunda *performance*, vemos que junto con la utilización del emblema patrio, está la necesidad de recurrir al registro fotográfico, y sin mencionar la comparecencia del cuerpo del artista en la obra, hacen de estas acciones, hitos necesarios a considerar en nuestro análisis. Lamentablemente no nos fue posible de acceder al video-registro de ninguno de estos trabajos.

Es así, que la bandera puede ser entendida como una instancia en sí misma para profundizar en aspectos sociales que, desde cualquier otro tipo de práctica artística que contemple signos de otra índole, no sería posible de lograr (al menos no con ese nivel de profundidad y agudeza): “En este sentido, el trabajo con y desde la bandera produce interés y consistencia creativa al dejar en vilo la simple producción de cuestiones visuales, al examinar en estiramientos, contorsiones y tensiones a tal objeto, el que paradójicamente se encuentra estandarizado, reglamentado y legalmente estatuido. La reproducción de una bandera, el uso de una bandera modelo y real con fines diferidos, o incluso la representación de una bandera, es también la presentación de una bandera. Con lo cual, en estos casos, los artistas son trabajadores ciudadanos que practican con un signo simbólicamente cotidiano.”¹¹⁰ Todo esto nos ayudaría a entender *La serie de la bandera* desde una perspectiva un poco más acabada, en donde vemos que esta consigue desbordar los límites del *mundo del arte*, precisamente porque al utilizar un signo/objeto extraído del cotidiano mismo, por estar presente en eventos o situaciones de las más diversas índoles en la vida diaria de los ciudadanos, es que condensa uno de los valores propios de la vanguardia artística, la unión entre arte y vida. Es dentro de esta premisa en donde asimismo, podemos advertir, debido al tratamiento que el símbolo patrio recibe a manos del artista, el tipo de cotidiano experimentado por los sujetos pertenecientes a ese territorio y esa historia. La de Codocedo es una obra que inevitablemente está conectada –debido a la manipulación y la administración de los símbolos y gestos que la constituyen– con la cruda actualidad del país.

¹¹⁰ Bahamonde, *Op. Cit.*, p. 13.

De esta forma es posible inferir el carácter de permeabilidad que la obra de Codocedo – y *La serie de la bandera* en particular– posee, dado que es posible integrarla a un cumulo de trabajos que, en su gran mayoría, ha obedecido a cuestiones similares a las de nuestro artista, y que hacen que podamos entender ese sentir epocal como algo patente en su trabajo y al cual hicimos referencia unos párrafos más arriba.

Es así que se pueden entender los trabajos con la bandera, es decir, como obras que propician esa permeabilidad de los distintos campos del quehacer humano, puesto que aquí: “...subyace un entrecruzamiento entre arte y política, o entre arte y sociedad o entre arte e historia, cuyo centro gravitacional y articulador es la aparición del emblema nacional chileno.”¹¹¹ Con lo que nos percatamos nuevamente del nivel de conexión y de conciencia que Codocedo tenía de su momento histórico.

Por otra parte, la bandera no solo es asimilable como algo que apela a lo colectivo, sino que inevitablemente –y debido a que por lo general, el artista que la utiliza pertenece a la colectividad a la que esta refiere– existe un grado de identificación innegable con esa realidad a la que dicho grupo de sujetos estaría determinado. En otras palabras, el artista, al pertenecer a la comunidad que se identifican con la bandera en cuestión, también adiciona su realidad individual a esa realidad colectiva, por lo que está también se haría presente en tanto ‘micro realidad’. Es con ello que Codocedo se nos muestra como parte de todo esto, es decir, como un sujeto que participa de este contexto histórico, codificándolo en tanto artista, y pasándolo así por el cedazo de su historia personal, la cual y como hemos dicho, estuvo marcada por esa realidad asimilada como traumática durante su infancia, razón por la cual él nunca estuvo ajeno a esa clase de estímulos.

Siguiendo en la misma línea de lo traumático en lo colectivo, al inicio de este capítulo nos referimos a *La serie de la bandera* como una suerte de *transferencia* que el artista realizaba a partir de su experiencia traumática vivida dentro del seno familiar, el cual fue determinado por la ausencia del padre y todo el daño causado por su abandono, especialmente a su madre (lo que creemos habría acentuado su experiencia personal ante este suceso) y que posteriormente se cristalizaría en el trabajo analizado en el capítulo anterior.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 16.

Antes que todo nos parece necesario, básicamente por cuestiones propedéuticas, aclarar el concepto de *transferencia*, el cual se puede definir como: "...el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos y, de un modo especial, dentro de la relación analítica. Se trata de una repetición de prototipos infantiles, vivida con un marcado sentimiento de actualidad. Casi siempre lo que los psicoanalistas denominan transferencia, sin otro calificativo, es la transferencia en la cura. La transferencia se reconoce clásicamente como el terreno en el que se desarrolla la problemática de una cura psicoanalítica, caracterizándose ésta por la instauración, modalidades, interpretación y resolución de la transferencia."¹¹² Es así que, como dijimos, se puede abordar la presente obra, a partir de esta noción en la cual aquello que se mantenía en el plano psíquico-personal se mueve, en este caso, precisamente al plano concreto y colectivo (la nación), en donde a partir de un ejercicio asociativo se establecería una suerte de paralelismo entre el trauma a escala personal y el trauma a escala grupal por medio del objeto bandera.

Ahora bien, uno de los conceptos por los cuales nos hemos inclinado en esta investigación, corresponde al de *lo siniestro*, debido a que puede verse como una constante a lo largo de la obra de Codocedo, y el cual lo hemos entendido desde una de sus posibles acepciones, o mejor dicho, instancias de emergencia, la de repetición¹¹³ compulsiva de lo traumático.

Como ya lo hemos mencionado, no es la primera vez que este tipo de pulsiones se hacen manifiestas en la historia del arte, en su momento establecimos algunos nexos con De Chirico y Ernst para sentar algunas bases, relativas precisamente a este mismo asunto. Es por ello que ahora, y apoyándonos nuevamente en el análisis que hace Hal Foster sobre el surrealismo, intentaremos producir vínculos de carácter histórico para sustentar nuestro análisis de la obra que ahora nos ocupa. Para dichos efectos, es que nos centraremos en las consideraciones que el estadounidense hace, en particular de la obra del artista alemán Hans Bellmer, con sus famosas *poupeés* o muñecas, en las que encontramos elementos que, para efectos de nuestro propio análisis, resultarán sumamente provechosos y al mismo tiempo nos harán total sentido con el presente

¹¹² Laplanche /Pontalis, *Op. Cit.*, p. 439.

¹¹³ Nos enfocaremos con mayor detalle en el concepto de *repetición* a partir del tercer capítulo.

trabajo de Codocedo. Aun así nos parece necesario aclarar que, si bien somos totalmente conscientes de que los vínculos a realizar a continuación pueden llegar a resultar un tanto forzados, asumimos el riesgo, básicamente porque creemos en la *violencia* como el sustrato implícito común en las foto-acciones realizadas y las obras del alemán, es decir, lo violento entendido como el principal conector entre Codocedo y Bellmer. Pero a su vez, decidimos correr el riesgo ya que vemos en estas relaciones la posibilidad de una ampliación y enriquecimiento del análisis y los alcances significantes e históricos de la obra en cuestión.

Las muñecas de Bellmer nos interesan de sobremanera, puesto que en ellas vemos claras coincidencias con *La serie de la bandera*, en primer lugar por la relación que se suele establecer entre bandera-territorio y territorio-cuerpo. Por supuesto que en este caso, las relaciones que aquí haremos entre las obras de uno y otro no son en ningún caso de semejanza formal, esto debido a que los elementos y objetos utilizados por cada uno de ellos no poseen similitudes de esta índole. Sin embargo, las relaciones existentes se fundarían más en la naturaleza de dichos objetos (territorio/cuerpo) y en el tratamiento que los artistas les dan a los mismos, que en las similitudes que a simple vista podríamos reconocer.

Algunos de los rasgos que Foster reconoce en las piezas del alemán, y que podrían resultarnos de interés a nuestra lectura son, tal y como él mismo señala: “...intersecciones ambivalentes entre formas asociadas a la castración y a los fetiches, repeticiones compulsivas de escenas eróticas y traumáticas, difíciles entramados de sadismo y masoquismo, de deseo, difusión y muerte.”¹¹⁴ Todo lo recién mencionado nos hace bastante sentido con la obra de Codocedo que en ahora abordamos, en primera instancia, por las analogías conceptuales que entre ellas podemos reconocer, en particular con el sadismo y la muerte.

Es así que dentro de esta lógica podemos entender, por ejemplo, cuestiones que nos resultan familiares, como la idea de castración o los conceptos de trauma y muerte –que han sido tema recurrente en todo lo que va de este escrito. Foster entiende las muñecas de Bellmer desde un estado contrario al del surrealismo ‘clásico’, más de corte bretoniano, en donde lo que se buscaba era una sublimación de estas pulsiones, que en gran medida nos gobiernan pero que a su vez nos aterran, y por ello las terminamos

¹¹⁴ Foster, *Op. Cit.*, p. 177.

negando (o bien sublimando). El autor se refiere a las creaciones de Bellmer como de carácter de-sublimatorio, lo que en términos más coloquiales podríamos interpretar como, un desvelamiento de aquello que nos produce rechazo, en miras a hacerle frente a dicho horror (algo que cuando entremos en la última obra de este estudio, *Eclipse*, se volverá a hacer presente). Las *poupeés*, señala Foster: “Son imágenes que evocan un cuerpo erógeno y desmembrado a la vez, escenas que sugieren juegos inocentes y agresiones sadomasoquistas. etc., a la vez. Aquí quisiera considerar las muñecas en relación a ese punto siniestro del surrealismo, para ver que percepciones diferentes del amor, de la de-sublimación y del cuerpo podrían estar convergiendo allí.”¹¹⁵

En esta breve cita podríamos encontrar varios nexos interesantes para nuestra lectura de la obra en cuestión, aun cuando no se asoman de manera inmediata. El primero de ellos, y que a juicio nuestro, más sintonía con el trabajo de Codocedo podría tener, es el que hace referencia a la noción de cuerpo. Como dijimos unos párrafos más arriba, la bandera –al estar conectada simbólicamente con el territorio– es, de manera inevitable vinculada y relacionada con el concepto de cuerpo, el que a su vez se suele entender como un territorio, es decir, como ese espacio o porción de superficie en donde puede desarrollarse un determinado accionar. De esta manera, es que la aproximación por nosotros pretendida entre muñecas y bandera chilena adquiere sentido, puesto que mientras el alemán operaba sobre la corpórea volumetría de sus *poupeés*, el chileno lo hacía sobre planitud ‘corporal’ y ‘territorial’ del símbolo patrio.

Asimismo Foster le da una cualidad a este cuerpo, con la que intenta determinar el tipo de relación entre sujeto y objeto, y que señala como de carácter erógeno. Si bien lo erógeno es, según algunas acepciones, todo aquello relativo a lo corporal que produce excitación sexual, para efectos de nuestra investigación lo entenderemos más desde su raíz etimológica, *eros*: “Término mediante el cual los griegos designaban el amor y el dios Amor. Freud lo utiliza en su última teoría de las pulsiones para designar el conjunto de las pulsiones de vida, oponiéndolos a las pulsiones e muerte.”¹¹⁶ Es en dicha clave que tomaremos lo erógeno, es decir, como algo que alude no solo al amor, sino como aquel aspecto de lo pulsional que nos lleva, en definitiva, mantenernos con vida.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 179.

¹¹⁶ Laplanche/Pontalis., *Op. Cit.*, p. 121.

Ahora bien, pareciera ser que Foster, entiende la dimensión erógena en Bellmer como algo que estaría inclinado y determinado específicamente por lo sexual, más que por el sentimiento de amor, aunque en ningún caso descarta dicho sentimiento, ya que en la cita anterior lo incluye como uno de los aspectos a considerar desde esa perspectiva siniestra con la que pretende revisar el surrealismo, en otras palabras, pasar al amor por el cedazo de lo siniestro.

Por otro lado, el autor se refiere a las muñecas como “escenas que sugieren juegos inocentes y agresiones sadomasoquistas” lo que sin duda es pertinente en relación a *La serie de la bandera*, puesto que lo mismo podríamos decir de estas acciones sobre el símbolo patrio, las que no pasarían de lo ‘lúdico’, de no ser por el contexto histórico que las permea con su horror. Asimismo, el accionar del artista y el desenlace final de cada momento de este tríptico, determinan el sentido de cada una de las partes de las cuales esta obra se compone, y que podríamos relacionar precisamente con las agresiones que Foster reconoce en las *poupeés* de Bellmer. Por supuesto que, la violencia que vemos en Codocedo es de carácter menos explícito que la que se puede distinguir en las obras del alemán, ya que este recrea un sometimiento sobre figuras antropomorfas, sobre verdaderos homúnculos hechos de madera, metal o yeso, con los que inevitablemente generamos un nivel de identificación mucho mayor, puesto sus anatomías nos recordarían a las nuestras. Al mismo tiempo el tratamiento que de estas hace al presentárnoslas mutiladas, amarradas y truncadas, las aproximaría a un imaginario que se corresponde de manera bastante cercana y evidente al de la tortura, tal y como la entendemos en términos generales.

Es así que debemos tener en consideración que lo que veremos en Codocedo posee un carácter mucho más sutil, pero no por eso menos potente, ya que si bien aquí no contamos con objetos antropomorfos, la obra en cuestión alude a otro nivel de identificación, que radicaría en la naturaleza simbólica del objeto utilizado, la bandera y todo lo que esta representa. Asimismo el tratamiento para con este elemento es mucho menos evidente que el que Bellmer da a sus muñecas, dado que dicho tratamiento es determinado por la misma naturaleza objetual y material del símbolo/objeto, es decir, que todo a lo que este es sometido tiene relación con esa cualidad de ‘ductilidad’ o –en el caso de la primera acción– de efímero, dado por el cómo está materializado el símbolo patrio (tela delgada, dibujo en la arena), algo que en el caso de la muñecas no ocurre, puesto que la materialidad de estas ejerce un grado de resistencia a la voluntad

del artista. No podemos dejar de relacionar este aspecto de la obra con la realidad a la cual el pueblo chileno se vio enfrentado durante esos años, totalmente sometido y sin posibilidad alguna de poder ejercer siquiera un grado de resistencia ante las agresiones dictatoriales, al menos durante los primeros años del régimen.

Pues bien, tenemos dos de las tres acciones cuyo final concluye con la desaparición del símbolo patrio, mientras que en la segunda parte la obra, en lugar de desaparecer es dispuesta para su total exposición. Todas las acciones, como lo habíamos dicho, llevan al emblema patrio a ser tratado de una manera que, si bien no pareciera tener el impacto visual que tienen las muñecas de Bellmer, si contiene una violencia implícita que se manifiesta en el hecho del sometimiento de un objeto que en su propia naturaleza posee la necesidad de ser visto, esa característica de visualidad inherente a una bandera nacional y de cómo deliberadamente se atenta contra esta cualidad.

En *Entre la cordillera y el mar (Entierro)* vemos cómo Codocedo traza la bandera sobre la arena a la espera de que el mar la borre por completo. En este simple gesto reconocemos una cantidad de elementos que resultan sumamente consonantes a la contingencia nacional. Primero, la inclusión de la geografía dentro de la obra, en específico del mar, como elemento determinante en el devenir de la acción, no solo por el hecho del borramiento producido, sino además por el rol que cumplió el océano durante la dictadura militar, el cual sirvió para los propósitos del Ejército de Chile, junto a los servicios de inteligencia (DINA y posteriormente CNI)¹¹⁷ consistentes en la desaparición de muchos de los cuerpos de los presos políticos de la época.

Es esa necesidad de ocultamiento por parte del agresor con el ‘cuerpo del delito’ lo que se podría extraer perfectamente de la acción realizada por Codocedo, la que inevitablemente se relaciona con la realidad experimentada por el pueblo chileno, de ahí que el título alternativo de la obra sea *Entierro*, verbo de clara connotación mortuoria. Es así que este momento de la serie haría alusión directa al horror de desaparecer sin dejar huella alguna, tal y como la bandera trazada sobre la orilla lo hizo.

¹¹⁷Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) 1973-1977, Central Nacional de Informaciones (CNI) 1977-1990.

Otra posible forma de entender esta acción en particular, nos remitiría y aproximaría una vez más a las influencias que la psicología tuvo sobre nuestro artista. Si bien dijimos que el psicoanálisis sería la corriente principal desde la que Codocedo elucubraría sus ideas, también se habló de los influjos que la Psicología Analítica de C. G. Jung tuvieron en él. Siguiendo esa misma línea es que podemos darle otra lectura (complementaria a todo lo dicho) a *Entierro*, puesto que será aquí, en donde la acción del elemento *agua* será determinante para el devenir de la obra. Se hace necesario aclarar que para el suizo el *agua* es la manifestación simbólica del inconsciente: “Esa agua no es entonces una expresión metafórica sino un símbolo viviente de la oscura psique.”¹¹⁸ Con esto es que podríamos entender la patria como sometida a los efectos de la represión (tanto física como psíquica) que implica un suceso traumático, tal y como los que abundan en la obra de nuestro artista. Tomamos este dato como una primera aproximación a lo que será la obra *Eclipse*, a analizar en el cuarto capítulo, y en donde las referencias a Jung serán manifiestas y recurrentes.¹¹⁹

Nos inclinamos a creer también que esta obra podría representar un antecedente directo a lo que serían las acciones posteriores del poeta Raúl Zurita en las que utilizaría el paisaje como soporte de escritura para sus poemas, la primera en el cielo de Nueva York en 1982 en donde el poeta: “mandó trazar este poema (*La vida nueva*) en el cielo de Nueva York el 2 de junio de 1982, con letras de humo, a más de 4.500 metros de altitud”¹²⁰ escrita por cinco aviones. Algo que replicaría varios años más tarde: “Esta vez fue la rúbrica ‘Ni pena ni miedo’ la que trazó con la ayuda de una retroexcavadora en el desierto de Atacama. La frase, de más de 3 mil metros de largo, es sólo posible de ver desde un avión o, incluso, en Google Earth”¹²¹. Igualmente podríamos considerar el *Entierro* de Codocedo como un precedente dentro de la escena local para la obra de Eugenio Dittborn en 1982 *Historia de la Física*, en la que el artista derrama 350 litros de aceite quemado en el desierto de Tarapacá (Chile). Asimismo y como dato adicional, si tuviéramos que catalogar esta primera acción dentro de algún género alternativo (a parte de la *performance*) este sería el del *Land Art*.

¹¹⁸ Carl Gustav Jung, *Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo* en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, España, 1970, p. 23.

¹¹⁹ Debemos esta última lectura a Arij Chabrawi.

¹²⁰ Benoît Santini, “El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* – www.cervantesvirtual.com [Consulta realizada el 14 de Diciembre de 2017].

¹²¹ Francisca Gabler, Poesía y paisaje: Zurita exhibe su último sueño, *Culto la Tercera*, 7 de Octubre de 2017, <http://culto.latercera.com> [Consulta realizada el 14 de Diciembre de 2017]

En segundo lugar abordaremos la acción titulada *Repliegue*¹²², en la cual, y siguiendo la lógica de la anterior, la bandera es hecha desaparecer, aunque ahora de forma bastante diferente, ya que en esta todo es distinto, desde el cómo comparece el símbolo patrio en la obra, hasta el lugar de emplazamiento de la misma.

Vemos cómo Codocedo sostiene una bandera, esta vez ‘real’, es decir, de tela y obedeciendo a toda la reglamentación propia y establecida del emblema patrio, y por otro lado el entorno que lo rodea, ya que a diferencia de la acción anterior lo geográfico prácticamente no existe, dado que como dijimos, la acción tiene lugar en un espacio totalmente urbano. Es la determinante presencia del Museo Nacional de Bellas Artes la que establece un nexo directo con el mundo del arte, específicamente con la institucionalidad del mismo. Aquí el artista se hace cargo del medio específico al cual él mismo pertenece, y lanza sus dardos hacia esa tradición e institución que hasta ahora ha sido obediente a las políticas y principios del régimen dictatorial.

El gesto de Codocedo es decidor, ya que al plegar la bandera hasta un tamaño que le permita guardársela en su bolsillo, el artista hace nuevamente referencia a la desaparición, pero en esta ocasión a través de otro mecanismo, el plegado de la tela, algo que no podemos dejar de relacionar con la idea de doblar, o más específicamente de doblegar, es decir, de vencer al otro, someterlo para que finalmente desista de su propósito, o mejor dicho, quebrar su voluntad, lo que nos hace pleno sentido dentro del contexto en el cual nos situamos, puesto que ese era justamente el objetivo de la tortura de Estado, práctica institucionalizada durante esos años. Por otra parte, y reforzando esta idea de lo militar, es que no podemos dejar de mencionar el hecho de que esta acción de replegar el símbolo patrio es un típico rito castrense-funerario, con lo que no solo se acentuaría el contexto militarizado de la época, sino que además, las pulsiones de muerte que circulan por la obra de nuestro artista se harían todavía más evidentes.

Es así que no podemos dejar de entender la presente acción como una suerte de analogía de lo que la dictadura buscaba producir en los chilenos. Por otro lado, al estar ligada y enmarcada en el ámbito específico de las artes (del mundo del arte), se podrían ampliar los alcances de esta, los que aquí estarían haciendo referencia directa a la acción

¹²² Tal y como se ha señalado, *Repliegue* fue la última acción realizada de las que componen este tríptico, sin embargo hemos decidido analizarla en segundo lugar puesto que consideramos que obedecería a la misma lógica de la primera, la desaparición.

coercitiva ejercida por el régimen, la que no solo incidía en el aspecto cívico y político del país, sino también en el aspecto cultural.¹²³

Por último nos queda la acción *Intervención a la bandera* en la cual Codocedo dispone y tensa el símbolo patrio en un bastidor. Nuevamente la referencia al mundo del arte queda manifiesta, dado que el bastidor es un elemento extraído específicamente de dicho universo de objetos y perteneciente a las artes pictóricas. Es viéndolo desde esa óptica, que el crítico y teórico del arte Justo Pastor Mellado lo entiende en el mencionado texto *Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza*. Aquí Mellado aborda la acción como un gesto casi de ‘transubstanciación’ en donde la bandera es convertida en pintura por el solo hecho de ser adosada a esta estructura de madera: “...tomó el arte como *su* bandera; la bandera chilena como abrigo, como tela, y la tensó sobre un bastidor, como si por ese solo acto se convirtiera en pintura de caballete, en tapiz sin decoro.”¹²⁴

Sin embargo, creemos que el gesto del artista lo podemos abordar también desde la misma lógica en la que ha operado en las dos acciones anteriores, es decir, aludiendo a las prácticas ejercidas por el Estado hacia sus ciudadanos. Vemos en este acto un deseo por dar cuenta de manera evidente de un sometimiento del símbolo patrio, en donde, a diferencia de los dos primeros momentos de la serie, el resultado no sería la desaparición, sino muy por el contrario, la exposición del emblema nacional, de ahí que se coloque en un bastidor.

Una de las características más evidentes de esta acción, es justamente el hecho de que no solo se ‘sobredetermina’ la bandera a su naturaleza escópico/expositiva (recordemos que este objeto está pensado para dichos efectos desde su concepción, el ser vista) algo que podría perfectamente ser acentuado poniendo un par de cordeles en sus extremos, perforando uno de sus lados y poniéndole anillos, o bien simplemente colocándola en un asta, algo que daría cuenta de esa naturaleza de manera más clara. Sin embargo, lo que hace Codocedo es un gesto que altera la laxitud inherente del objeto en cuestión, sometiéndolo a una especie de ‘ortopedia’ en donde el emblema nacional es ‘corregido’

¹²³ No está demás señalar que, al igual que la mayoría de las instituciones del Estado, tal es el caso del MNBA y la Universidad de Chile, hubo profundos cambios y alteraciones en las políticas que las regían después de la toma de poder por parte de la Junta Militar. De ahí que se puedan entender no solo los cambios en sus directivas y cuerpos docentes, sino también toda la desarticulación a nivel estructural que estas experimentaron, alterando así completamente la concepción de arte que se tenía, alejándose de criterios más abiertos e inclusivos, hacia otros de corte más conservador.

¹²⁴ Justo Pastor Mellado, Op. Cit. 28.

de sus ‘imperfecciones’ y de sus ‘irregularidades físicas’ para ser llevado a un momento de ‘perfección y rectitud absoluta’.

Es en este punto en donde podríamos discrepar con J.P. Mellado, el que nuevamente vuelve a hacer referencia a esta obra, seis años después del escrito anterior, en un breve artículo publicado en el diario La Nación –en el que extrae algunos pasajes de su texto anteriormente citado– y titulado *En recuerdo de Víctor Hugo Codocedo*, en el que escribe: “...el acto de clavar la bandera en un bastidor significaba arrancarla de la apropiación militar de su emblematicidad, convirtiéndola en pintura”¹²⁵ algo con lo que hasta cierto punto, no estamos del todo de acuerdo, debido a que vemos en la acción misma de clavar y tensar un acto que remite a esa violencia estructural de la que el país estaba siendo víctima producto del Terrorismo de Estado. Clavos, martillo y bastidor, todos elementos que sugieren un sometimiento por medio de golpes y punciones que generan orificios, heridas (*punctum?*) que agreden la materia de la cual la bandera está hecha, en pos de una ‘corrección’ formal de la misma. Es aquí donde todo esto nos hace absoluto sentido con esa necesidad por parte del régimen de ‘corregir’ los ‘errores’ cometidos durante el gobierno de la Unidad Popular, a través de la sistematización e instauración de la violencia como lógica operante, de ahí que a su vez el título de esta acción sea tan atingente, *Intervención a la bandera*, probablemente haciendo alusión a ese mismo acto intervencionista cívico-militar por medio del cual la dictadura se pudo llevar a cabo. Y si bien existe una reapropiación del símbolo por parte del artista para administrarlo desde el campo del arte –tal y como Mellado lo señala– creemos que este es un gesto que, más que alejarlo de lo militar acentuaría dicho carácter, en el sentido de que encarnaría una práctica propiamente militar-dictatorial (la agresión), y en la cual las dinámicas de la violencia de Estado hacia los sujetos se harían manifiestas. Es así como creemos que operaría la presente acción, la que más que buscar un rescate del emblema nacional por medio del arte, solo intentaría dar cuenta de su magullada condición a través de este lenguaje.

En definitiva, entendemos este momento de *La serie de la bandera* como una culminación de la violencia por parte del Estado hacia la patria, es decir, hacia ese lugar constituido no solo por un territorio, sino por un sentimiento de pertenencia por parte de los individuos que lo habitan. Es en este acto de tensar la bandera en un bastidor, que

¹²⁵ Mellado, Justo Pastor, “En recuerdo de Víctor Hugo Codocedo”, *La Nación*, Santiago, Agosto 1994.

Codocedo podría estar remitiendo, hasta cierto punto, a ese momento culmine de la violencia de Estado impulsada por el gobierno militar, en donde sus ejecutores son capaces de mostrar o exhibir sin pudor alguno los resultados –aparentemente exitosos– de sus políticas del terror, muy en la lógica ortopédica. Difundir el horror era uno de los objetivos fundamentales del régimen y es en ese deseo de exponer el símbolo patrio ‘corregido’ –cual cadáver en una pica– en donde encontramos asidero al acto del artista, el que no podemos evitar relacionarlo con los casos en los que muchos de quienes sufrieron torturas fueron dejados en libertad, para servir así de mensajeros del miedo.

Ahora bien, es en estos gestos de agresión hacia el emblema nacional en donde podríamos leer esa posible dinámica o relación sádica entre el Estado y la patria, y de la cual hablamos anteriormente. Es por este motivo –y para retomar lo ya dicho– que nos hemos remitido a las muñecas de Bellmer¹²⁶, para así intentar establecer nexos con la historia del arte que nos permitan encontrar referentes sobre obras que apelen a relaciones intersubjetivas cuyo eje determinante fuera la violencia, de ahí que lo sádico nos resultara de tanto interés, ya que es en dicho concepto en donde la intersubjetividad se encuentra, de manera más evidente, sesgada y determinada por lo violento. De ahí que también nuestra razón principal para recurrir al sadismo en tanto concepto clave de esta obra, se funde precisamente en el hecho de que es aquí en donde Codocedo refiere de manera directa a su contexto histórico, el cual estaría determinado precisamente por la violencia. Es en *La serie de la bandera* en donde podemos encontrar de manera evidente las pulsiones que dan forma a la subjetividad sádica, esto, al amalgamar de forma totalmente diferente a como lo haría cualquier otro sujeto el *Eros* y el *Thanatos*.

¹²⁶ Nos es necesario señalar que, el análisis que hace Foster de la obra de Bellmer puede presentar ciertos problemas relativos al empleo del concepto de sadismo dentro de esta misma, al menos así lo expone cuando dice que: “También es posible que hayan problemas con mi análisis; en particular mi lectura del sadismo de las muñecas como una lectura de segundo grado quizás resulte difícil de aceptar. Sin embargo, es un riesgo que quise correr, ya que las muñecas, en un grado mayor que otras obras, dejan al descubierto los deseos y los miedos de un sujeto surrealista, manifestando cómo este sujeto está involucrado con lo siniestro y con la pulsión de muerte.” [Foster, *Op. Cit.*, p. 208]. De este modo, es que somos conscientes de que la lectura realizada por Foster pueda resultar no del todo ‘correcta’ –en el sentido más ortodoxo del término– pero que sin dudas es un planteamiento que nos parece valioso para nuestro estudio, dado que en este reconocemos la necesidad de emplearlo (el sadismo) como un prisma a través del cual poder establecer un análisis de obra que considere precisamente el sesgo de lo violento dentro de la subjetividad humana, y las conexiones posibles con lo siniestro y la muerte (elementos constantes a lo largo de la producción de Codocedo que aquí se abordamos), algo que creemos, el estadounidense ha conseguido.

Es así que el amor (*Eros*), la pulsión de vida, representada por la bandera –símbolo nacional y encarnación depositaria del amor a la patria– y la muerte (*Thanatos*) encarnada en el sometimiento al objeto/símbolo bandera, encontramos ese dualismo pulsional propio de lo sádico y por medio del cual intentaremos abordar la presente obra, en pos de profundizar el análisis que hasta ahora hemos venido haciendo de la misma.

Es por ello que no podemos dejar de relacionar las muñecas de Bellmer con *La Serie de la bandera*, ya que ambas comparten ese sometimiento al cual nos hemos referido: “Hechas de madera, metal, pedazos de yeso y juntas esféricas, las *poupeés* fueron manipuladas de maneras extremas y fotografiadas en diferentes posiciones.”¹²⁷ Evidentemente que dichas “manipulaciones extremas”, en el caso de Codocedo, se escapan de la explicitud que se puede apreciar en el alemán, algo que ya habíamos mencionado, puesto que las acciones del chileno juegan con un grado de sutileza, en pos de eludir la obviedad que podría resultar en un intento de emular algún tipo de tortura específica practicada por los agentes de dictadura.

Por otro lado Hal Foster señala que: “El sadismo no está disimulado: Bellmer escribe abiertamente acerca de su pulsión por dominar a sus ‘víctimas’ y con ese propósito ubicar a las *poupeés* en poses muy afines a las del *voyeur*.”¹²⁸ Lógicamente, e insistiendo sobre lo recién dicho, es que podemos nuevamente entrever las diferencias entre uno y otro. Mientras el alemán no se preocupa de construir un mensaje disimulado, el trabajo de Codocedo obedecería a una lógica diferente, en el sentido en que este busca administrar los signos de su obra desde la sutileza, contrariamente a como lo estaría haciendo Bellemer según Foster, algo que podemos corroborar incluso a simple vista cuando nos enfrentamos a su trabajo.

Asimismo –y siempre en miras a una mayor profundización del análisis de esta obra– nos hace sentido y encontramos concordancia en la idea de “dominar a sus ‘víctimas’ ” que el norteamericano utiliza para referirse a las muñecas de Bellmer. Es a partir de esta idea desde donde hemos venido abordando *La serie*, puesto que, como ya lo habríamos dado a entender, lo que intenta producir Codocedo con esta obra, es justamente encarnar desde el lenguaje de las artes visuales una contingencia determinada por la violencia de

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 179.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 184.

Estado, en donde la relación entre Estado y patria (esta última representada por la bandera) se transforma en una relación de poder.

“Aquí, se trata de una fantasía patriarcal de control, no solamente sobre la creación, sino sobre el deseo en sí, aunque Bellmer puede plantear que hay otros deseos que figuran también, queda claro quién es el sujeto dominante y cual el objeto dominado.”¹²⁹ Es por esto que nos resulta imposible no establecer un vínculo entre ambos artistas y sus trabajos, ya que si bien Foster entiende la obra del alemán con un claro sesgo sexual, ya que según él: “Bellmer manipula las muñecas como si quisiera averiguar los signos de la diferencia y los mecanismos del nacimiento”¹³⁰ en una clara búsqueda de lo siniestro y propio de toda escena originaria, Codocedo de alguna manera se mete en el juego de la fantasía patriarcal de querer controlar y dominar al otro. Es en este punto en donde podríamos especular sobre la posible intención del artista de meterse en el rol del ‘padre dañino’, en una dinámica que creemos, podría estar en cierta medida impulsada de forma cuasi inconsciente (?), ya que estaría operando a partir de la misma lógica desde la cual el propio padre inflige a él y a su madre.¹³¹ En este punto, no podemos dejar de relacionar –siempre desde la lógica de la agresión– el daño producido a su madre con el tratamiento hacia el emblema nacional, representante de esta madre (patria) en donde el artista, tal y como lo acabamos de señalar, se posiciona en un rol en el cual él mismo es el que inflige, convirtiéndose así en una suerte de ‘agresor simbólico’ que emula la acción del Estado fascista y del cruel padre para con la bandera, madre y patria a la vez.

Es justamente entendido de esta manera, que el ya mencionado concepto lacaniano de *Nombre del padre* nos haría sentido nuevamente. Recordemos lo que sucintamente se explicó en el primer capítulo en relación a este asunto, en donde señalábamos que con este concepto Lacan hace referencia al ingreso del niño en la cultura, es decir, a su desenvolvimiento dentro de la esfera social y por defecto, a la represión de las pulsiones más básicas del sujeto. Ahora bien, es precisamente en *La serie de la bandera* en donde

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 185.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 184.

¹³¹ Hemos de aclarar que, ciertamente ese ‘daño’ del cual hemos hablado, no tiene una correspondencia exacta con el daño infligido por su padre hacia él y su madre al abandonarlos a ambos. En el caso biográfico, el mal fue causado por el abandono de este sujeto, en donde su *falta* produjo un profundo dolor en la madre y en el pequeño Víctor Hugo. En el caso de esta obra, la agresión es manifiesta y no se daría por la ausencia de un sujeto, sino por la clara incidencia del mismo. No obstante, e independiente de la forma en que la ‘herida’ sea producida, nos inclinamos a pensar que existe un marcado correlato entre la experiencia vivida durante su infancia y lo que en este trabajo Codocedo buscaría plasmar, el daño hacia la figura femenina, algo con lo que nos volveremos a encontrar en los próximos capítulos.

se podría advertir una presencia todavía más palmaria de dicho concepto, puesto que efectivamente se podría inferir en esta obra la presencia de aquello a lo que Lacan denominó el *gran Otro*. Dicho concepto fue utilizado por el francés: "...para designar un lugar simbólico –el significante, la ley, el lenguaje, el inconsciente o incluso Dios– que determina al sujeto, a veces de manera exterior a él, y otras de manera intrasubjetiva, en su relación con el deseo. Se lo puede escribir con una mayúscula, y se opone entonces al otro con minúscula, definido como otro imaginario, o lugar de la alteridad en espejo. Pero también puede recibir la grafía ‘gran Otro’ o ‘gran A’, oponiéndose entonces al pequeño otro, o al pequeño a, definido como objeto (pequeño a).”¹³²

Con esto es posible entender la obra a un nivel de profundidad muchísimo mayor, y a su vez potenciar la relación recién señalada entre Codocedo y la bandera, ello debido a que al estar emulando la acción del Estado fascista, este se posicionaría en el lugar de ese *gran Otro*, es decir, en ese lugar simbólico que determinaría a los sujetos, dictando y ejerciendo la ley y reprimiendo a quienes se encuentren bajo sus designios. Entendido de esta forma podemos decir que el Estado actuaría como un limitador, un castrador, dentro de una relación (o discurso) de poder, causándole así sufrimiento y dolor a la (madre) patria y sus hijos.¹³³

Dicho esto, se hace necesario clarificar que, en ningún caso estamos afirmando que Codocedo replicara esa conducta dentro de su aspecto personal y cotidiano, sino simplemente sugerimos que dentro del contexto de esta obra en particular, existió una motivación –quizás de carácter inconsciente– de querer ‘jugar’ un rol de ‘agresor’, producto quizás de resabios mnémicos que lo predisponían a mostrarse particularmente sensible a ciertas relaciones de poder, rasgo que sin duda ha de haberse visto acentuado, al encontrarse siendo partícipe social de la coyuntura histórica que le tocó vivir. Se instrumentalizaba a sí mismo para poder llevar a cabo dichas acciones: "...esos ‘entierros’ protagonizados por él mismo, actuando como herramienta, como instrumento de esas poéticas y rupturistas ceremonias fúnebres (Y allí la idea de la muerte, la imagen o el entierro como las constantes en su trabajo)”¹³⁴

¹³² Roudinesco, *Op. Cit.*, p. 705.

¹³³ Debemos esta lectura a Arij Chabrawi.

¹³⁴ María Eugenia Meza, “No concibo el trabajo de arte sin la comprensión de la obra”, *La Nación*, p. 27. Domingo 28 de Agosto de 1994.

Ya en lo tocante al contexto histórico –el que Foster también considera al momento de abordar las *poupées*– podemos decir que este no solo es entendido desde el marco artístico cultural, en donde las vanguardias –y en particular la teoría psicoanalítica– modelaban los criterios de quienes se interesaban por dichas temáticas, sino también desde el panorama político propiamente tal. Es así que el autor también le da cabida a este aspecto, el que en gran medida determinó el devenir del continente europeo y el quehacer de los artistas de la época: “...convendría considerar el otro marco histórico en el que fueron expresamente presentadas las muñecas: el nazismo. El padre de Bellemer, un ingeniero con inclinaciones fascistas, lo mandó a estudiar ingeniería a la Escuela Técnica de Arte de Berlín –era demasiado joven para participar en la Primera Guerra Mundial–, donde conoció a George Grosz y John Heartfield, entre otros. Pero Bellemer rechazó la profesión indicada y se inclinó por la publicidad, que también rechazó una vez que los nazis asumieron el poder, a fin de no colaborar con ellos de ninguna manera. Es en ese momento que Bellemer, se aplica a sus *poupées*, un ataque explícito contra el padre y el Estado fascista por igual.”¹³⁵

Con la cita anterior es que intentamos buscar ciertos paralelismos y concordancias entre las muñecas del alemán y *La serie* de Codocedo, para así poder determinar algunas constantes a nivel histórico que hicieron posible la emergencia –en lugares y momentos tan lejanos unos de otros– de obras que buscaban, en mayor o menor medida lo mismo, introducirse en los aspectos más oscuros del espíritu humano.

Vemos que en ambos casos existe una historia conflictiva con el padre, en uno dada por la coercitiva presencia e ideología de dicha figura, y en el otro, por la perniciosa ausencia de la misma y todo lo que esta conllevó. “Bajo esta luz, el sadismo de estas muñecas compuestas por mecanismos, se puede ver, por lo menos en parte, como de segundo grado: un sadismo reflexivo apuntando a exponer el sadismo del padre y del Estado.”¹³⁶ Sin embargo, y aun cuando no podemos aseverar que en el caso de Codocedo su serie respondiera a un ‘ataque explícito’ contra su padre, si podemos inferir de forma palmaria su rechazo contra el Estado fascista y su política del terror, que por aquel entonces se filtraba por todos los rincones de la nación.

¹³⁵ Foster, *Op. Cit.*, p. 197.

¹³⁶ Foster, *Op. Cit.*, p. 199.

Es sobre ese “sadismo reflexivo” a partir del cual nos gustaría hacer un breve paréntesis, puesto que según creemos, podría estar basado en una de las motivaciones primarias de Codocedo para llevar a cabo algunas de las obras que en este estudio veremos, la cual buscaba llevarnos –al menos en este caso– no a un estado de angustia/placer como el que podría experimentar el sujeto sadomasoquista, sino precisamente, aproximarnos a este sin tener que padecer esa experiencia como tal. Es aquí cuando nos parece pertinente referimos a ese “sadismo reflexivo” desde lo que Aby Warburg denomina como el *Denkraum* (o ‘Espacio para Pensar’) y *Distanz* (Distancia): “La idea de *Denkraum* y *Distanz* que Warburg desarrolló a lo largo de su vida, responden, en primer lugar, a un acto fundacional: ‘la creación consciente de la distancia entre sí mismo y el mundo exterior bien puede considerarse el acto fundamental de la civilización humana’ la creación de esta ‘distancia’ mental conscientemente instaurada producía una nueva relación entre los objetos y los sujetos, y abría un espacio de contemplación y de reflexión cada vez más abstracto. [...] Esta distancia habilitadora constituía para Warburg la operación que los artistas realizaban en sus obras, lo que el autor entendía como ‘metáfora’. La idea de metáfora describía cómo los artistas y los pensadores creaban *distanz*, un estado cognitivo, psicológico e histórico autoconsciente, por el cual las emociones y las reflexiones podían coexistir lo suficiente para que el espectador pudiese reconocer que una forma artística podía contener, expresar, repetir y transformar las experiencias humanas a lo largo de la historia.”¹³⁷

Es al antender dichos conceptos, que nos inclinamos a creer que Codocedo operaba de esta manera para producir algunas de sus obras, a nuestro juicio, la misma lógica en la debiera proceder cualquier artista que quisiera abordar temas de una índole similar, y relativos a cuestiones que buscan tocar los aspectos más oscuros del ser humano: “La apertura de un *Denkraum* para pensar estas representaciones permitiría por otra parte el abordaje de objetos de estudio que nos enfrentan a nuestros temores más íntimos y existenciales.”¹³⁸ Esto es algo que terminamos por corroborar cuando nos encontramos con algunas declaraciones extraídas para un reportaje póstumo hecho en el diario La Nación –y extraídas de artículos sobre los que más adelante volveremos– en las cuales podemos percatarnos de esa intención por trabajar con aquello que en cualquier otro

¹³⁷ Federico Luis Ruvituso, 2014, “La distancia que acerca: Hacia un espacio para pensar las imágenes” *Arte e Investigación*, N° 10, pp. 74-80.

¹³⁸ Federico Luis Ruvituso, 2015, “José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski: ‘Cómo sucedieron estas cosas’ ” *Constelaciones, Revista de teoría crítica*, N°7, pp. 580-587.

contexto nos produciría espanto, pero que aquí, en forma de obra de arte nos permite hacerle frente, en miras a una mayor comprensión del objeto: “A mí me interesa crear un discurso intelectual en el trabajo de arte, pero también un reconocimiento social. No puedo concebir el trabajo de arte sin ese reconocimiento, en el sentido de comunicación, de comprensión de la obra [...] Si uno es capaz de hacer una obra con todo eso (lo infantil, lo maravilloso, la candidez, el paso de lo cotidiano a lo horroroso), con el miedo, está superando, objetivando, la fantasía interior para que adquiera otra dimensión en la realidad.”¹³⁹ Vemos aquí una clara intencionalidad por establecer una asimilación racional de aquello que en su obra trabaja, es decir, todo eso que de no estar en forma de obra de arte, simplemente nos aterraría.

Ahora bien, retomando la relación entre el contexto que enmarcó a las *poupées* versus el que enmarcó *La serie de la bandera*, podemos reconocer otra similitud, relativa a la noción de arte que el fascismo tenía en cada uno de los casos, por su puesto guardando ciertas distancias entre uno y otro.

Por un lado, el arte nazi obedecía en términos generales a algunos de los preceptos propios de los clasicismos europeos de principios del siglo XX, y se oponían, como es sabido, a las principales vanguardias de la época: cubismo, dadaísmo, expresionismo y surrealismo. De ahí su necesidad de censurar la energía libidinal y las pulsiones de muerte liberadas por los recién mencionados movimientos, al verlas como una amenaza a su noción de virilidad, al menos así lo plantea Foster cuando señala que: “...la versión nazi [del arte] es extrema precisamente en su reacción porque busca bloquear no solamente estos movimientos modernistas, y no solo los cuerpos mutilados de la Segunda Guerra Mundial, sino también las fuerzas ‘femeninas’ de la sexualidad y la muerte que representaban una amenaza al varón nazi.”¹⁴⁰ En este fragmento podemos darnos cuenta que el gran temor del varón nazi radicaba en todo aquello que podía atentarse contra su hombría, y que le desestabilizaba su rígido equilibrio psíquico. Algo que en el caso chileno (lo femenino y la negación hacia esto) podría estar representado, en gran medida, por la agresión hacia esta ‘madre patria’.

Ahora bien, en el caso del fascismo del régimen militar chileno, existen tanto similitudes como diferencias, dentro de las cuales reconocemos lo que Foster denomina

¹³⁹ Meza, “No concibo el trabajo de arte sin la comprensión de la obra”, Op. Cit.

¹⁴⁰ Foster, Op. Cit., p.203.

el *rapel á l'ordre* (o 'llamado al orden') en donde lo que se buscaba era un reencausamiento de lo que los mismos alemanes catalogaron como *entartete kunst* o 'arte degenerado', es decir, todo arte que se salía de esa lógica de carácter más clasicista de la cual acabamos de hablar. Sin embargo en el caso del régimen chileno, este clasicismo estaba teñido de cierto chauvinismo, dado básicamente por las ínfulas patriótico-mesiánicas de la Junta Militar, la que se veía a sí misma como la refundadora de la República, a la cual le dieron su segunda independencia, salvándola del marxismo-leninismo.

Los 'gustos' artísticos del régimen estaban generalmente sesgados por la tradición pictórica del siglo XIX chileno, lo que tiene mucho sentido, puesto que en esta los temas patrióticos y de constitución de una identidad nacional eran recurrentes, y todo el arte de carácter más 'experimental' era visto con sospecha, principalmente por las cercanías con la izquierda que estos movimientos mostraban, y a su vez, por salirse de los convencionalismos formales, escapando así a su capacidad de comprensión por parte de la clase castrense, la que los veía como meros 'mamarrachos'.

El caso más emblemático de esto que decimos, lo podría presentar –sin miedo a equivocarnos– la toma de los militares del edificio de la UNCTAD III, construido para la famosa conferencia internacional del mismo nombre (por sus siglas en inglés: *United Nation Conference on Trade and Development*) y posteriormente rebautizado por la junta militar como Diego Portales (en honor al 'padre de la República').

Basándonos en el documental *Escapes de Gas* (2014), del realizador Bruno Salas –el cual aborda la historia del edificio desde su concepción y construcción, pasando por la apropiación del régimen militar hasta llegar a su momento actual convertido en el Centro Cultural Gabriela Mistral– es que distinguimos como uno de sus ejes argumentales, la relación del edificio con las obras de arte con las cuales este había sido embellecido. Dichas piezas tenían la particularidad de que, en su mayoría, habían sido pensadas para que fueran integradas a la arquitectura y no como meros adornos para colgar en una pared, esa era la premisa desde la cual, todos los artistas invitados a participar del proyecto, habían sido conminados, es decir, a pensar en su trabajo como un elemento que fuera parte constitutiva del edificio.

Ahora bien, una vez bombardeado el Palacio de la Moneda y habiendo tomado el poder, la Junta Militar se instala en las dependencias del UNCTAD III (ahora convertido en

Diego Portales) el cual comienza a sufrir modificaciones de todo tipo, entre ellas la destrucción de gran parte de las obras que lo ocupaban. Tal y como se narra en el film, se sabe que los criterios utilizados para seleccionar las obras que se destruirían, se fundó principalmente en distinguir las que tenían un más claro sesgo militante, como asimismo todas aquellas que no se ceñían a ese ‘clasicismo criollo figurativo decimonónico’ del cual tanto gustaba la clase castrense. Es así que una de las obras más importantes del gobierno de la Unidad Popular comenzó a ser desmantelada, quizás a modo de preludio de lo que ocurriría con el Estado de Chile, es decir, el desmantelamiento y desmembramiento más absoluto.

Es así que podríamos vincular ambos casos, ya que los dos estarían enmarcados dentro del contexto de la violencia de Estado (tanto el chileno como el alemán) y fue esta violencia la que en gran medida determinó el quehacer de los artistas. Y si bien, tal y como dijimos más arriba, existen muchas diferencias entre unos y otros¹⁴¹ entendemos que el trasfondo es el mismo, y tanto en Chile como Alemania los creadores intentaban hacerle frente y encarar ese Estado fascista, agresor y represor que sometía a sus hijos.

Es esta conexión –y correspondencia– entre la obra de Codocedo y la realidad del país en ese momento, la que a continuación abordaremos en la ya mencionada obra *Contingencia*. Esto, debido a que creemos que es aquí en donde ese nivel de conexión con el Chile de la época se puede apreciar de manera más evidente.

¹⁴¹ Respecto a lo dicho en relación a la “liberación de la libido” y la “de-sublimación” tocadas por Foster, creemos que en el caso del arte chileno es algo que nos resulta un poco más difícil de reconocer y demostrar su presencia, de ahí que no hayamos querido ahondar en ese aspecto dentro de esta obra, puesto que es algo que excedería con creces los objetivos que en este capítulo nos hemos propuesto.

III) *Contingencia* o La vigencia del horror.

Todo lo que se puede decir en términos generales de *Contingencia*, y a modo de presentación de la misma, es que en absoluto es la obra más desconocida del *corpus* que aquí hemos considerado, pero que tampoco gozaría de la popularidad con la que ha contado *La serie de la bandera*, por ejemplo. Es así que la podríamos ubicar en una suerte punto intermedio entre *La serie* y *En el nombre del padre*, mismo lugar en donde también podríamos identificar tanto a *Eclipse I* y *II*. Otro dato no menor es el que nos comenta Rosa Lloret, al destacar que esta fue la primera exposición individual de Codocedo, algo que le daría un valor agregado al sentar un precedente dentro de la trayectoria de nuestro artista.

Hasta donde hemos podido investigar, el único registro que se tiene de la presente obra, o mejor dicho, las únicas imágenes que se han difundido de ella, aparece en el mencionado libro de Nelly Richard, *Márgenes e instituciones* en una pequeña fotografía de 7x8 cm aprox., (la que aquí reproducimos, junto a otras de carácter inédito), y debajo de la cual hay una pequeña descripción que reza: “Víctor Hugo Codocedo, *Contingencia*, 1983, instalación, Galería Sur, Santiago (fotografías de artistas chilenos que protestan a favor de la democracia frente a la Biblioteca Nacional), serigrafía en tela.”¹⁴² Es justamente en esta escueta mención donde nos percatamos de la relevancia que la autora le da al artista en su libro, el que –fuera de otras dos de oportunidades en las que solo lo nombra– no vuelve a aparecer en sus páginas.¹⁴³ De igual modo, Gaspar Galaz y Milán Ivelic integran esta obra a los párrafos que le dedican en su ya citado texto *Chile, arte actual*. Aquí los autores se refieren a este trabajo con el nombre de “*Retorno*” en alusión a la larga tela serigrafiada que hace parte de la instalación total, algo que como veremos dentro de unos párrafos, incurre en un error, puesto que *Retorno* solo correspondería al título del lienzo, el cual comparte espacio con otros dos conjuntos de objetos, los cuales ya analizaremos. Son estos tres conjuntos los que en su totalidad recibirían el nombre de *Contingencia*.

¹⁴² Richard, Op. Cit., p. 127.

¹⁴³ Cabe destacar que el texto de Richard es probablemente uno de los documentos capitales para el estudio y comprensión de dicho periodo del arte chileno.

Uno de los aspectos interesantes de la obra en cuestión, radica en el hecho de que si bien es bautizada como *Contingencia* en su totalidad, esta obedece a una lógica de ‘*collage*’ o más precisamente de ‘*assemblage*’, en el sentido en que el artista hace converger distintos trabajos, los cuales fueron concebidos de forma independiente, para luego ser unificados dentro de un mismo espacio (la galería) en pos de un solo discurso bajo este título. Esta es la razón por la cual hemos decidido entenderla como una sola pieza ‘ensamblada’, y que se compone, como ya veremos, por el lienzo serigrafiado (que muestra una imagen salida en un periódico), las postales, y el conjunto compuesto por el saco de cemento y la bandera.

Hemos de aclarar también, que la noción desde la cual trabajaremos el concepto de ‘contingencia’ será, por una parte, la definición que es posible encontrar en el diccionario de la RAE, y que lo entiende como la: “Posibilidad de que algo suceda o no suceda”. Pero por otra, lo complementaremos también desde la acepción con la que es definida en otros diccionarios¹⁴⁴ los que la entienden como un: “Hecho o problema que se plantea de forma imprevista”. Es específicamente en esta segunda definición en donde no podemos dejar de inferir esa idea de lo coyuntural, es decir, esa “combinación de factores y circunstancias que se presentan en un momento determinado”¹⁴⁵ y que inciden de manera concluyente en el devenir de los hechos, pudiendo ser estos de carácter problemático. Esto lo podríamos decantar finalmente con tres conceptos claves: posibilidad, problema/conflicto y momento.

Es así que, en base a estos tres posibles nodos sintetizaremos las definiciones anteriores. Por un lado el de la primera, que hace referencia a la idea de plausibilidad de que algo suceda, y por otro, los que se desprenden de la segunda, y que son alusivos a la noción de coyuntura, la que inexorablemente se arraiga aun plano temporal en donde los posibles sucesos a ocurrir se despliegan. Esto quiere decir que, considera lo temporal como parte de las circunstancias de emergencia de lo posible, y que en este caso particular de la obra en cuestión, lo temporal adoptaría un cariz de actualidad, debido a los temas que en esta se tocan. Es así, que podríamos darle una nueva acepción al concepto de contingencia, el que se podría definir como ‘la emergencia conflictiva de lo

¹⁴⁴<http://www.wordreference.com/definicion/contingencia>, [consulta realizada el 12-07-2017]

¹⁴⁵*Coyuntura*: Diccionario de la Real Academia Española, versión online, [consulta realizada el 12-07-2017]

actual'. Es a partir de esta definición que nos guiaremos para poder abordar el presente trabajo, el que a nuestro juicio posee los elementos necesarios y suficientes como para llegar a inferir dicha definición del término con el que la obra es titulada. En otras palabras, son los mismos componentes de los cuales *Contingencia* se construye, los que nos llevarían a redefinir dicho concepto, a uno que quizás no se ciñe en un cien por ciento a las acepciones encontradas en los diccionarios, puesto que estas resultan insuficientes para lo que en este caso esa palabra estaría indicando.

Podemos entender entonces que *Contingencia*, es una obra que estaría sumamente ligada a lo actual, tal y como lo estaría *La serie de la bandera*, pero que en este caso el nexo se daría de forma mucho más evidente, debido a que el artista hace empleo explícitamente del elemento de prensa, siendo este uno de los componentes que determinarían la obra. De esta manera es que el presente trabajo, al hacer referencia directa a sucesos que acontecían por aquel entonces, posiciona el factor de actualidad al que nos hemos referido (y por ende al de temporalidad) como algo fundamental dentro de la obra, dándole así esta impronta, es decir, la de la vigencia de los hechos a los cuales Codoceo alude. Hemos de recordar que, si bien algunas de las obras que aquí nos han ocupado ya han manifestado lo temporal, lo han hecho acudiendo a lo nostálgico, es decir, a un tiempo pasado (tal es el caso de *El nombre del padre*) por lo que estarían refiriendo a una temporalidad de carácter pretérito y no a una de carácter actual, como en este caso ocurriría. Será en la obra *Eclipse* en donde lo antiguo –por no decir lo remoto– se harán presentes de forma palmaria y predominante, al tiempo que se conectan con lo actual.

De ahí que *Contingencia*, pueda resultarnos un poco más distante de la tónica vista en la primera obra analizada en este escrito, la que estaría determinada por lo autobiográfico y en donde lo nostálgico resultaría un componente casi inevitable, de la misma manera en que ocurre en el segundo capítulo, aunque por otros medios materiales cómo la fotografía. Es por ello que volvemos a recalcar que esto (lo nostálgico) solo obedece a una cuestión secundaria dentro de lo que se ha visto hasta ahora, y que lo troncal en el *corpus* de obras que aquí trabajamos es precisamente lo traumático, su devenir siniestro, y en definitiva, el miedo, algo que en ningún caso ha dejado de estar presente. Más aún –y como ya veremos– será en *Contingencia* en donde el discurso sobre el miedo comience a tomar una forma que intuimos desde el primer capítulo, y la cual estaría basada en ciertos elementos culturales (específicamente lo vampírico), y que servirán de

preludio de aquello a lo que nos enfrentaremos al momento de analizar la última obra de esta investigación, *Eclipse*.

Ahora bien, ya en lo concerniente a los procedimientos por medio de los cuales abordaremos la obra en cuestión, las dificultades principales que se nos presentan pasan por asuntos relativos a la documentación, algo que nada tiene de nuevo para nosotros, ya que en el primer caso de nuestro estudio nos enfrentamos de lleno ese escollo, el cual creemos, supimos vadear de buena manera. Es así, que el análisis que haremos tendrá como sustento fundamental, en primer lugar, el texto escrito por Raúl Zurita y Diamela Eltit para este trabajo, titulado *Una bomba cerrada: Sobre Víctor Hugo Codocedo*. En segundo lugar, nos basaremos nuevamente en lo que ha sido hasta ahora nuestro referente teórico principal, Hal Foster y su ya citado libro, debido a su lúcida aplicación de la teoría psicoanalítica al arte moderno, aunque esta vez de forma un poco menos directa de lo que lo hemos venido haciendo. Y por último, las fuentes directas, y que aquí hemos nombrado como ‘fuentes de primer orden’, es decir, sus cuadernos de apuntes, los que en algunos casos complementaremos con los recuerdos y testimonios que sus cercanos pudieron conservar sobre el presente trabajo.



Contingencia, 1983, Galería Sur, Santiago de Chile. [Cortesía Luis Alarcon]

a) Ensamblando bombas.

Nos gustaría comenzar haciendo una breve descripción física de la obra en cuestión, para así poder complementar las imágenes que aquí hemos incluido, y de este modo trabajar en detalle cada una de sus partes. Es para dichos efectos que tomaremos como fuente principal las mismas descripciones que Codocedo hace de su trabajo en el catálogo de la exposición, en el cual desglosa cada una de los elementos que lo componen. Es por ello, que ahora transcribiremos este documento de manera textual e íntegra, para así entregarle al lector la información lo más fiel y detallada posible:

Trabajos expuestos:

- 1- AMERICA: Saco de cemento solidificado, Septiembre 83.
- 2- EL DERECHO DE NACER: Trabajo postal. Las imágenes corresponden a la portada de la teleserie mejicana “El derecho de nacer”, exhibida por canal 11 de Televisión de la Universidad de Chile durante 1982 en Santiago.
- 3- INTERVENCIÓN A LA BANDERA: La instalación de la bandera chilena sobre un bastidor de pintura fue realizada en Septiembre de 1979 y exhibida en Diciembre de ese mismo año, en el Segundo Encuentro de Arte Joven. Durante el transcurso del debate se alegó la instancia de su censura.
El Segundo Encuentro de Arte Joven fue convocado por la Corporación de Amigos del Arte y tuvo lugar en el Instituto Cultural de Las Condes en Diciembre de 1979.
- 4- RETORNO: El 23 de Mayo de 1983 a las 12:30 hrs. PM un grupo de artistas chilenos nos instalamos en las escalinatas de acceso a la Biblioteca Nacional con un lienzo cuyo texto es el siguiente: “1983: Artistas exigen retorno a la democracia”, luego de lo cual entonamos el himno nacional y nos retiramos.
El 23 de Septiembre de 1983 se inaugura un trabajo colectivo, que consiste en la exposición y partida de un lienzo impreso con la imagen que apareció publicada en la primera página del matutino “Las Últimas Noticias”, de dicho acto público. Se propone que el lienzo impreso sea exhibido de igual modo, el 23 de Octubre en España por un grupo similar de amigos y artistas chilenos residentes. Se

propone además, que dicho acto sea reformulado bajo las mismas características en los países limítrofes, hasta diagramar un circuito internacional durante doce meses antes de su retorno a Chile.

Toda la información referida iniciará una segunda etapa bajo la forma de una publicación.

Santiago de Chile, Septiembre 83.

V.H. Codocedo.¹⁴⁶

Tal y como se ha señalado con anterioridad, la mayoría de las obras que en esta investigación veremos, pertenecen o pueden ser incluidas dentro del género de la instalación, manifestación artística a la cual ya, desde las primeras páginas de este escrito comenzamos a introducirnos, basándonos en las reflexiones del filósofo Pablo Oyarzun, hechas para el catálogo de la exposición *Eclipse II*.

Como recordaremos, en estas el autor sustenta sus ideas considerando el factor espacio-temporal como uno de los ‘materiales ontológicos’ de dicho género, aduciendo que estos condicionan la naturaleza misma de la obra, determinando su forma y su interacción con el espectador. Asimismo, Oyarzun plantea dentro de esta naturaleza instalativa la posibilidad de uso de objetos de la más diversa índole, articulando un espacio simbólico-objetual que deja de manifiesta esa esencia “*dis-positiva*” de este tipo de trabajos, la que en definitiva, convierte a la instalación en un universo de objetos en conjunción con su tiempo y espacio, y no como meras cosas que simplemente los ocupan.

Ahora bien, como vimos, dicha lógica era algo que solo estaba presente de manera parcial en *El nombre del padre* dado que el factor espacio-temporal no obedecía a esa unicidad con la que solo la instalación puede modelar esos elementos (espacio y tiempo) y que en este primer trabajo, los manejaba de una manera más cercana a como lo habría hecho una escultura, ya que al espectador solo le bastaba con circundar parcialmente la obra para poder aprehenderla.

¹⁴⁶ Codocedo, Víctor Hugo, Catálogo de la exposición *Contingencia*, Santiago de Chile, Septiembre de 1983. [Cortesía de Luis Alarcón]

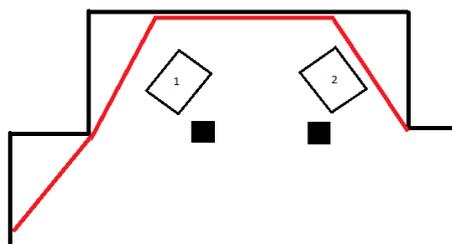
Es así, que en el caso de *Contingencia*, podemos comenzar por establecer algunas comparaciones entre esta obra y la correspondiente al primer capítulo. De estas dos, lo que más salta a la vista es la envergadura que cada una posee. Esto fue algo a lo que nos referimos en su momento y sobre lo que ahora nos gustaría volver, ya que en este aspecto, las diferencias entre ambas son evidentes.

Por un lado, *El nombre del padre* posee un tamaño que si bien no deja de ser significativo en relación a muchas de las obras que alcanzamos a distinguir en esa fotografía, y que comparten su espacio en la galería, no llega a adquirir las dimensiones que una instalación –especialmente como las que veremos en el siguiente capítulo– debiera tener, puesto que entre menos extensas sean estas, más limitado será su manejo y determinación del elemento espaciotemporal. Mientras que por otro lado, *Contingencia* logra desplegarse de manera más holgada por el espacio expositivo, consiguiendo así un grado de incidencia mayor en la relación que pudiera llegar a establecerse con los espectadores, para de esta manera aproximarse de forma más certera a la concepción que Oyarzun tiene sobre el asunto, y que en definitiva es la que nosotros tomamos como referente al momento de pensar en el género instalación, por todo lo ya dicho en el capítulo uno.

Sin embargo, aun teniendo estos atributos que la ponen –en términos de especificidad categorial– por sobre la primera obra analizada en este estudio, cabe decir que todavía *Contingencia* posee ciertas limitaciones, precisamente en el aspecto recién mencionado. Ello debido a que, si bien esta supera en buena medida a *El nombre del padre* en su capacidad de utilización y activación del espacio, su incidencia en cuanto a este punto tampoco llega a ser totalmente satisfactoria, ya que advertimos en esta un grado de carencia precisamente en esa *dis-posición* a la cual Oyarzun se refiere y que genera esa mencionada relación entre el espacio y el tiempo. En otras palabras, creemos que la obra carece de una envergadura necesaria para el lugar en donde fue emplazada, algo que podría estar determinado en gran medida, por la cantidad de elementos dispuestos dentro del espacio de la galería, los que en definitiva determinan y establecen dicha relación. O bien –y parafraseando Oyarzun– que las pautas dispositivas de los mismos objetos, no alcanzan a salir del todo de esa relación de neutralidad propia de la que cualquier objeto ordinario posee para con su entorno.

Aun así, y como dijimos, *Contingencia* no está dentro de la misma categoría ‘*híbrida*’ de la primera obra trabajada, esto básicamente porque aún con todo lo recién señalado, existen en esta ciertas cualidades formales y estructurales que sí le proporcionan a los espectadores una relación particular con su entorno, y esto es algo que vemos específicamente en la colocación de la tela serigrafiada. Es aquí en donde nos damos cuenta, de que esta describe una suerte de ‘trayectoria’ que va desde un extremo de la sala al otro, algo que no podría reproducirse de la misma manera –en cuanto a extensión y geometría– en un espacio que no tuviera las mismas características de Galería Sur. Sin embargo, no podemos decir lo mismo de los otros dos elementos que la componen, los que no presentarían mayores problemas de querer ubicarlos en cualquier otro lugar que tuviera las dimensiones justas para contenerlos.

Nos parece útil mostrar un pequeño diagrama del plano de la presente obra, para así poder hacernos una idea un poco más sintética de los aspectos formales de la misma:



En primer lugar vemos la línea roja, la que vendría a representar el lienzo serigrafiado (*Retorno*), seguidamente vemos el recuadro número 1 el que señala el lugar del conjunto de postales de *El derecho de nacer*, mientras que el número 2 indica el lugar de lo que aquí hemos llamado ‘*Drácula*’ (en donde encontramos el saco de cemento solidificado, *América*, y la *Intervención a la bandera* sobre el paño negro, el que está rayado con el susodicho nombre con el que nominamos el conjunto). Los dos cuadrados negros representan los pilares de la galería y la línea discontinua el lugar por donde se ingresa a esta.

Si somos observadores nos daremos cuenta de que hay una gran porción de la galería que está sin ocupar, y cuyo vano pareciera haber sido destinado exclusivamente para el tránsito de los espectadores. Es desde esta ‘perspectiva aérea’ que también podemos advertir que el trabajo posee cierta lógica ‘escénica’, en el sentido de que están sumamente definidos los lugares que le corresponderían al público y los que le

corresponderían a la obra. Sin embargo, el espectador tiene la posibilidad de atravesar este lugar y romper con dicha ‘escenicidad’ para recorrer sus intersticios. Aun así, nos parece que este trabajo podría aprovechar de mejor forma su espacio, para acentuar de dicha manera esa relación particular que una instalación puede llegar a generar con el mismo.

Ahora bien, como lo mencionábamos en la introducción de este capítulo, una de nuestras fuentes principales será el escrito *Una bomba cerrada: Sobre Víctor Hugo Codocedo* que Raúl Zurita y Diamela Eltit escribieron para *Contingencia* y en el que los autores se introducen en la obra del artista precisamente abordándola desde su naturaleza instalativa y desde las implicancias que en el espacio puede llegar a tener.

Aquí los autores parten reconociendo la existencia de una división entre dos posibles grupos de artistas, y que ellos distinguen como los que trabajan “‘dentro’ de galerías” y los que trabajan “fuera de ellas” (los “artistas de la acción de arte” en palabras de ellos mismos) y se refieren a que por lo general, somos “sujetos permanentes de una división deudora de un cierto maniqueísmo” que propiciaría la señalada segmentación como algo que terminaría sesgando los juicios que se hacen entre unos y otros. Es a partir de ahí que Zurita y Eltit reconocen el valor que la obra en cuestión posee, ya que la entienden desde “el hecho de la muestra”, es decir, como un hito que obedece a esa lógica expositiva (e instalativa) puesto que la consideran un acontecimiento en sí mismo, en el cual “Se establece y quizás por primera vez, un dialogo, un comparendo de dos formas de entender el hecho visual, que hasta ahora se habían denotado como contrapuestos”¹⁴⁷. Con esto es que nos logramos percatar de aquello a lo que los autores apuntan, y que es justamente esa conjunción o –si se quiere– ‘conciliación’ entre el espacio público y el espacio privado que *Contingencia* conseguiría en tanto instalación.

Es de esta manera, que dan a entender que Codocedo sostiene una búsqueda inquisitiva y constante del espacio de la galería, en miras a un replanteamiento de este, para así volverlo público y politizarlo, pero igualmente manteniendo un dejo de intimismo gracias a la acción interventora de la instalación: “el constante pesquisamiento en la realidad de aquel espacio que doblándola la redimensiona (lo que viene a constituir el ‘volumen’ de su obra) y por ende la revierte pública, políticamente, en el mismo

¹⁴⁷ Zurita, Raúl/Eltit, Diamela, *Una bomba cerrada: Sobre Víctor Hugo Codocedo*, Texto escrito para la muestra *Contingencia*, Galería Sur, 1983.

momento en que la hace íntima al tocarla con el gesto primitivo, básico de la intervención.”¹⁴⁸ De esta manera es que lo público y lo privado quedan cristalizados dentro de un mismo tiempo y espacio, dentro de una capsula contenedora de momentos que no le pertenecen al lugar en que los vemos, pero que inevitablemente si lo hacen, al comparecer y utilizar dicho espacio expositivo.

Es por ello que los autores ven los objetos reunidos en la galería como verdaderas “huellas de esas intervenciones” las cuales cumplen la función de “recordatorios dobles” ya que: “por una parte se recuerda lo efectivamente marcado, y por otra, se recuerda la galería en cuanto objeto convencional y receptáculo de una espacialidad distinta a ella misma.”¹⁴⁹ Vemos aquí, que hay en las reflexiones de los autores un alcance al elemento mnémico, el que de manera inherente conlleva al tiempo pasado, del cual ya hemos hecho breves y muy tangenciales menciones en lo que va de este capítulo, pero que dentro de unos párrafos veremos con más detención. Sin embargo, y por lo pronto, solo podemos decir que en este caso en particular, lo temporal no se gestaría desde la nostalgia, sino más bien desde un pasado mediato, el cual bien poco posee de dicho sentimiento, algo absolutamente coherente con lo que en la sección *b* se analizará.

Con esto es que podemos inferir una especie de dualidad de los objetos aquí “*dispuestos*”, los que pertenecen a una realidad distinta a la del contexto en el que ahora los vemos inmersos, al tiempo que hacen posesión de esta realidad, la que en palabras de Oyarzun, los estaría “aparando” para ser expuestos. Asimismo, y por otra parte, la galería es entendida como un objeto en sí, el cual se asume de carácter “convencional” y por ende, de naturaleza ajena a la de esos cuerpos que ahora contiene en su interior, dado que estos son signos que indican realidades diferentes, y en muchos casos distantes a la misma corporeidad de la sala, pertenecientes a “Ese afuera de la Galería: el Taller para unos, la calle para otros, el arte gesta su pre-historia, vale decir, su historia más trasgresora, aquella que no tiene un alfabeto en el cual domesticarse.”¹⁵⁰ Aquí los autores infieren en esa “pre-historia” del arte, la posibilidad de liberarse de cualquier atadura o convencionalismo al cual la práctica artística pudiera verse sometida, lejos de esa institucionalidad que en ocasiones podía resultar limitante, algo que se desprende

¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁴⁹ *Ibíd.*

¹⁵⁰ *Ibíd.*

cuando se refieren a la galería como un “álbum”: “La pre-historia es el gesto, trabajo físico y también emocional del cual el álbum: la galería, usufructa siempre. Todo álbum es lo no salvaje de lo salvaje, su muestra más inocente, pero al delatarse así, deviene por ello mismo, como un juego de espejos múltiples y equívoco, un medio de respuestas que pueden llegar al paroxismo. La galería de arte es, en su sentido más literal, una bomba cerrada.”¹⁵¹

Con lo anterior es que podemos asumir la galería como una suerte de ‘libro de fragmentos’ que aparentemente solo se limita a contener estos retazos que en algún momento pertenecieron a algo mayor y que ahora parecieran únicamente ‘yacer’ en ese espacio contenedor, pero el cual, gracias a estos mismos fragmentos de constructos políticos y poéticos, se activa inexorablemente. Esto, ya que cada una de las piezas que vemos aquí y que componen la muestra, remite a ese afuera desde el adentro, a ese gesto “explosivo”, el que es casi consustancial a la acción pública, evocándola desde los límites cerrados de la galería de arte, límites que re-significan estos fragmentos, al tiempo que estos re-significan el espacio que los contiene.

De este modo, es que el potencial con el que la galería dota a cada una de las partes que aquí se conjugan, las convierten en algo distinto a lo que originalmente eran, de ahí que hayamos decidido considerar *Contingencia* como una totalidad única e integrada, o bien, lo que en definitiva podríamos entender como un sola obra y no como un cumulo de fragmentos y vestigios incomunicados los unos de los otros.

Es por todo lo anterior que entendemos la presente obra como una maquinaria significante de naturaleza completamente independiente y autónoma, pero que posee en su ‘genética’ ese componente de lo público, puesto que su genealogía nos lleva de forma directa a la calle, a ese espacio del que la galería solo puede saber al encontrarse siendo el surco desde el cual las semillas de esas acciones públicas se siembran, para ver surgir una nueva creación, la cual condense la vastedad del mundo en su interior.

¹⁵¹ *Ibíd.*

b) *Coyunturas retornadas.*

Para dar inicio a esta sección, nos parece indispensable dejar sentadas algunas premisas desde las cuales comenzaremos a articular nuestro análisis, el cual tomará como ‘pie forzado’ el título de la obra, para intentar abordar todos los aspectos que de este puedan llegar a desprenderse. De esos aspectos es que podemos reconocer como rasgo principal, las ya anunciadas nociones de *posibilidad* y *coyuntura* expuestas al inicio del capítulo y que se derivaron del concepto de contingencia. Asimismo dijimos que, de la idea de *coyuntura* es que podíamos extrapolar el factor temporal como algo inherentemente contenido en este concepto, dado que –tal y como lo mencionamos– dicho factor debe considerarse como parte de las circunstancias de emergencia de lo posible, y que en esta obra Codocedo trabaja de manera expresa y totalmente consciente, tomando como tema de esta, los hechos actuales de la época. Es aquí, en donde la temporalidad de estos sucesos estaría determinada precisamente por su actualidad, es decir por su vigencia. De ahí que el concepto de contingencia, para efectos del análisis de esta obra lo hayamos terminado por definir como *la emergencia conflictiva de lo actual*.

Ahora bien, en el caso particular del presente trabajo, el elemento temporal adquiere ciertos rasgos que lo politizarían de forma contrastante a como se había hecho presente en los trabajos anteriores. Aquí el artista, plantea ese elemento aludiendo al estado actual de cosas, dentro del cual, los sujetos son representados mostrándose conscientes de este, y manifestándose al respecto. Es de esta manera, que la obra dialoga de forma directa con la historia, aludiendo a la interacción manifiesta de los sujetos en los hechos que los afectaban de forma inmediata. En otras palabras, es el primer trabajo –de los que aquí hemos visto– en donde Codocedo propone sujetos activos y conscientes, algo que en *La serie de la bandera* no estaba presente, debido a que el sometimiento del símbolo era total, y en *El nombre del padre* tampoco acontecía, dado que las figuras de los ‘protagonistas’ de la obra (el pequeño Víctor y su madre) se mostraban igualmente inermes, e incluso como impotentes, por el dañino efecto que el abandono del padre les produjo. Sin embargo en *Contingencia*, distinguimos elementos que nos hablarían precisamente de lo contrario, puesto que denotan sujetos activos y conscientes de su contexto, es decir, sujetos dotados de lo que se puede entender como historicidad.

Es debido a lo anterior, que la noción histórica en este trabajo estaría dada a partir de la actualidad del momento al que este mismo alude y plantea desde un inicio como contingente, es decir cómo esa ‘emergencia conflictiva de lo actual’, y que se expone de manera consciente en la representación de los individuos que protagonizan los hechos de la fotografía del lienzo que aquí vemos, es decir, los artistas chilenos.

Ahora bien, sin dudas uno de los principales tópicos sobre los que se ha detenido la historiografía reciente es el tema de la *memoria*, concepto que en términos generales, busca dar cuenta precisamente de ese esfuerzo consciente que distintos grupos humanos realizan para alcanzar su pasado, dotándolo de un grado de respeto y valor del cual la ‘historiografía tradicional’ no es poseedora. Es en esta clave que la historia oficial de Chile se ha articulado después del retorno a la democracia, y es en esa clave que la reconstrucción del pasado ha venido operando durante las últimas décadas, ya sea que fuera trabajada por intelectuales, historiadores, escritores o artistas. La memoria es lo que marcará la pauta en gran parte de las producciones que se verán a partir de los años noventa en el país.

Sin embargo, y por razones obvias, a Codocedo no es posible considerarlo dentro de este grupo de artistas que se mueven en el territorio de la memoria, aun cuando su obra contribuye de alguna u otra manera, si no a generar, al menos a administrar esa materia prima de la cual la memoria se nutre, ya que en definitiva, toda memoria fue en algún momento *contingencia*.

Es justamente en el manejo de los signos que se desprenden de la realidad que enmarcaban a *Contingencia*, a partir de lo cual esta toma su forma, y es en ese manejo de los significantes en donde Codocedo se ancla a su contexto, y en el que –tal y como ocurre con *La serie de la bandera*– logra ‘librarse’, hasta cierto punto, de sus propios fantasmas para así, en un ejercicio de transferencia, poder llevarlos al campo de lo colectivo y hacer de la cuestión –que en un principio se planteó como personal y autobiográfica (el retorno de lo reprimido y su carácter traumático devenido en siniestro)– algo completamente compartido y totalmente cotidiano. Es con todo esto, que nos hace sentido plantear la posibilidad de que Codocedo contribuya a la construcción de esta memoria histórica desde su reflexión *in-situ* y en su momento de actualidad.

Por supuesto que esto es algo que podríamos atribuir al grueso de los artistas, que por aquel entonces producían sus obras mirando lo que acontecía en el país, esa realidad que para nadie resultaba ajena, y que en el caso de los cercanos al mundo de la cultura, no podían dejar de trabajar en sus producciones. Sin embargo, creemos que esta obra en particular, posee una diferencia sustancial con las que le eran contemporáneas, y que radicaría en el hecho de que no solo plantea de forma temática o metafórica los sucesos que por entonces ocurrían, sino que los categoriza, al entenderlos desde su condición de contingentes, más que como meros hechos en sí mismos susceptibles de tematizarse, y los que podrían haber sido más o menos terribles. Dicho de otro modo, nos inclinamos a creer que *Contingencia* obedecería a un impulso de querer abordar la actualidad de la época, pero desde una mirada autoconsciente, en donde no solo se hace un juicio crítico de los hechos, sino que además se hace un llamado a adoptar una postura activa ante ellos, de ahí el sentido de la fotografía escogida para *Retorno*.

Es por todo lo expuesto, que la noción de temporalidad es clave dentro de este trabajo, ya que si bien el tema de lo traumático y lo siniestro (y el miedo en general) siguen siendo los ejes troncales de la producción de Codocedo, es aquí cuando podríamos decir que estos ejes se acentúan al plantearlos desde el inicio como una contingencia. En otras palabras, los ejes que operan en el *corpus* de obras del artista, en este caso puntual obedecerían a la lógica de lo contingente, es decir, como algo evidentemente de carácter conflictivo y que en realidad está aconteciendo aquí y ahora. O dicho de otra manera, lo traumático, lo siniestro y la angustia serán entendidos aquí no solo desde su naturaleza retroactiva, sino desde y como la actualidad misma, acentuándose así todavía más. De esta forma es que podemos encontrar en esta ‘emergencia conflictiva de lo actual’, las condiciones para pensar la obra desde su historicidad, dado que como dijimos, vemos en ella una intención manifiesta por la representación de individuos conscientes de su momento y lugar en la historia, lo que en definitiva hace que se nos muestren –y los podamos pensar– como Sujetos históricos. Es así que podemos percatarnos de la historicidad subyacente dentro de esta obra.

Pues bien, ya aclaradas y definidas las implicancias históricas que se pueden desprender del título, el que en definitiva hemos considerado como el principal eje conceptual desde el cual asir este trabajo en particular, es que nos corresponde establecer ahora una

suerte de desglose analítico de cada una de las piezas que lo conforman. A partir de ello, es que demarcaremos algunas de sus dinámicas y alcances conceptuales bajo los cuales poder examinarlas, tomando –para dichos efectos y como ya se ha expuesto– el título de la instalación como un prisma a través del cual distinguir estas dinámicas. De ahí que nos hayamos tomado la libertad de redefinir el término a partir de lo que el mismo concepto de *contingencia*, en tanto título de la presente obra, estaría indicando.

Dicho esto, es que el orden que seguiremos en el análisis de las partes, será básicamente el que intuimos, siguió el espectador al ingresar a la galería, algo que podemos imaginar al observar las fotografías adjuntas y el diagrama anterior. En estos es que nos percatamos que el primer contacto que el público pudo haber tenido con la obra, se podría haber dado con la pieza titulada *Retorno* –la cual imaginamos– se veía incluso antes de cruzar el umbral de la puerta de acceso. En segundo lugar, trabajaremos sobre la pieza titulada como *El derecho de nacer*, debido a que es posible que el espectador – una vez dentro de la sala– se aproximase en una línea recta hacia el extremo del lienzo de *Retorno* (para así observar lo que en este había impreso) el que marcaría un posible derrotero a seguir, el cual se toparía en un determinado momento con el rectángulo de postales ubicadas en el piso. Finalmente, el trayecto de ese posible sujeto terminaría – una vez circundado *El derecho de nacer*– en la pieza que hemos denominado como ‘*Drácula*’ y que está compuesta por *América e Intervención a la bandera*.

Hemos querido establecer esta suerte de posible recorrido tentativo, que un eventual espectador hubiese podido realizar dentro de la sala, para así conseguir adentrarnos de la mejor manera a la experiencia que pudo significar el estar en contacto con la obra en su totalidad. Por supuesto, tenemos más que claro que ni la mejor descripción y análisis podrá reemplazar jamás a la experiencia misma, sin embargo quisimos intentar concretizar lo mejor posible nuestras reflexiones en torno a este trabajo, y es por ello que consideramos que imaginar el desplazamiento de un posible sujeto ante la obra sería una buena forma de aproximar al lector, todavía un poco más hacia esta.

Un aspecto importante de este trabajo, es que cada una de las partes que lo componen son –como ya lo indicaban Zurita y Eltit en su texto– “fragmentos de obras anteriores”, las que inevitablemente retrotraen al espectador a momentos y lugares distintos al espacio en que ahora comparecen. Es con esta operación que Codocedo vuelve a este hecho pasado, algo que ya hemos visto en lo que va del escrito, pero que ahora, aquello

a lo que remite no es de carácter remoto, sino más bien de carácter mediato. En definitiva el artista retorna sobre un evento del pasado reciente¹⁵², por medio de estos fragmentos.

Es considerando estos fragmentos, que nos parece interesante establecer ciertas analogías con la técnica del *collage*, las que podrían resultarnos provechosas en pos de un entendimiento más profundo de la obra, y por medio de las cuales enriquecer el rendimiento teórico de la misma. Esta relación podría darse a partir de la integración de fragmentos correspondientes a otros contextos e historias, y por medio de los que dicha técnica podría ser atingente de citar. Igualmente es bueno recordar la importancia del *collage* dentro de la historia del arte, y del impacto que este tuvo al transgredir márgenes de toda índole (principalmente autorales y de oficio), sin embargo uno de los mayores rendimientos de este nuevo tipo de obra, lo sacaron precisamente los surrealistas, al ver en él la posibilidad de no solo transgredir los límites formales dados por la tradición, sino que junto con esto, recrear, remitir y develar aspectos hasta ahora ocultos en el sujeto.

Es planteado desde esta lógica que nos interesa el *collage*, es decir, viéndolo como una suerte de análogo con la presente obra, puesto que desde las concepciones que los surrealistas tenían del género es que nos hace sentido la forma en que *Contingencia* opera, ya que reconocemos en ella estos fragmentos provenientes de diversos momentos y lugares dentro de este espacio común, y con el cual lo único que parecieran compartir entre sí es la ajenidad que hacia dicho espacio demuestran. En esta misma línea es que Hal Foster se refiere a la concepción que los surrealistas tenían del *collage* y cuya definición nos hace total sentido al señalar que estos lo entenderían como: “el *acoplamiento* de dos realidades que en apariencia son irreconciliables, sobre un plano que aparentemente es inadecuado para ellas.”¹⁵³ Y al mismo tiempo reconoce en esta práctica ciertas virtudes que nos resultan sumamente consonantes con lo que ahora vemos, especialmente cuando dice que el *collage*: “...los acerca a una nueva forma de concebir el arte: la imagen como un vestigio enigmático de una experiencia y/o fantasía traumática, con antiguos efectos curativos o destructivos.”¹⁵⁴ Para finalmente citar a Breton cuando este define el *collage* surrealista como “‘*tajos* en el tiempo’ que

¹⁵²Un punto importante respecto a esto, es que todas las piezas que aquí se exponen fueron hechas mayoritariamente el año 1983, a excepción de la *Intervención a la bandera* la que fue realizada en 1979.

¹⁵³Foster, *Belleza compulsiva*, Op. Cit., p. 148.

¹⁵⁴Ibíd., p. 22.

producen ‘*ilusiones de reconocimiento verdadero*’ ‘en los que vidas anteriores, vidas pasadas y vidas futuras se funden en una sola vida’¹⁵⁵

De esta forma es que nos resulta difícil no establecer conexiones entre los alcances conceptuales del *collage* y los que la presente obra nos ofrece.

Ahora bien, en un deseo por darle una mayor precisión al análisis, y aun a riesgo de extendernos más de lo debido sobre este aspecto —el que podría considerarse de índole categorial— es que junto con hacer una vinculación entre el género del *collage* y el trabajo en cuestión, no podemos evitar también establecer nexos con un género posterior, pero que es heredero directo del recién mencionado, nos referimos al *assemblage*.

Sin mucho preámbulo y cavilaciones personales hemos optado por recurrir a las consideraciones hechas por el teórico español Simón Marchan Fiz, quien realiza a nuestro juicio, una definición del género que no podría resultar más certera y aplicable al presente caso: “El *assemblage* está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovisto de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar. Puede subrayar más la herencia de Duchamp, de Schwitters o del surrealismo. Suele preferir los fragmentos u objetos industriales destruidos o a medio destruir, los que el origen y la finalidad no saltan siempre a la vista. Así pues, está compuesto de partes heterogéneas, apropiadas para estimular una significación singular en el artista o en el espectador con independencia de su papel funcional respecto a todo. Los fragmentos de realidad empleados pueden poseer un significado asociativo elevado como, por ejemplo, los vestidos, máscaras, fotografías, palabras impresas o significados menos específicos, indiciales, que pueden afectar a las mismas sustancias y a sus modos de transformación inaugurando una práctica que tendría gran desarrollo en la *faceta procesual del arte ‘povera’*. El ‘*assemblage*’ supera los límites de la pintura y de la escultura, se libera tanto del marco como del pedestal, es un ‘medio mezclado’. Puede estar colgado en el techo, en la pared o simplemente yacer en el suelo como cualquier otro objeto o grupos de objetos.”¹⁵⁶

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 270.

¹⁵⁶ Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto: Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*, Ediciones Akal, Madrid, 2010. P. 164.

Es difícil no establecer vínculos entre la definición recién citada y la obra sobre la que ahora trabajamos, ya que a momentos las coincidencias son tales, que pareciera ser que la estuviera describiendo de forma explícita. Vemos que alude, por ejemplo, a la aparente falta de determinación y propósito preestablecido, algo palmario al observar las postales en el suelo y la bandera en el bastidor yaciendo de la misma manera. La referencia al fragmento es también decisiva por todo lo ya dicho, del mismo modo cuando apunta a la heterogeneidad de las partes, las que buscan un significado distinto al que en un principio –y por si solas– podrían haber tenido, algo que se manifestaría de forma evidente en los objetos que aquí se utilizan (pertenecientes a trabajos anteriores del artista). O bien al dejar abierta la posibilidad de transformación de las sustancias, algo que tendría lugar al mixturar de forma deliberada estos fragmentos dentro de un contexto nuevo, la galería. Y por último, al hacer mención de la superación de los límites convencionales, algo que queda expuesto cuando Zurita y Eltit se refieren a la obra como, “una bomba cerrada”.

De esta manera es que podríamos entender *Contingencia* más precisamente, como un gran *assamblage*, el que recoge partes –o ‘vestigios’ si se quiere, (muy en la lógica de Bellmer con sus *poupées*)– que vienen de otro tiempo y lugar, una suerte de ‘obra Frankenstein’, dado que su naturaleza radica en la heterogeneidad de sus partes ensambladas y que, dicho sea de paso, la figura misma del personaje literario encaja perfectamente dentro del imaginario temático y conceptual del artista, el que como ya hemos podido inferir, poseía una especial predilección por los monstruos del horror clásico. De ahí que se pueda entender la inclusión del nombre ‘Drácula’ y sobre el que volveremos más adelante.

Pues bien, como última referencia a esta recuperación y ‘ensamblaje’ en base a la cual *Contingencia* operaría, existe un antecedente histórico fundamental e imposible de obviar, y el cual ya ha sido citado por Marchan Fiz, nos referimos a Marcel Duchamp. Es en el artista francés en donde encontramos uno de los ejemplos más emblemáticos – si no el primero y más significativo– de la noción de *assamblage* dentro de la historia del arte: “En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y mirarla girar.”¹⁵⁷ Es con esta breve frase –con la que Duchamp inicia su famoso discurso leído en el coloquio de 1961, *The Art of Assamblage* celebrado en el

¹⁵⁷ Tomamos esta cita de: Pablo Oyarzun, *Anaestésica del ready-made*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000, p. 80.

Museo de Arte Moderno de Nueva York– con la que advertimos la importancia que su figura posee dentro de esta práctica artística.

Asimismo vemos en él los primeros gestos en miras a la elaboración de una obra inédita utilizando trabajos anteriores. Sin duda el caso más representativo lo hallamos en su *Gran Vidrio* (1915-1923), obra culmine y construida en base a varias obras de menor envergadura que la precedieron (*Nueve moldes masculinos* [1913-14], *Molinillo de chocolate N°1* [1914], o su *Planeador que contiene un molino de agua en los metales vecinos* [1913-1915], etc.). Igualmente otro buen ejemplo de ello, sería su *Caja en una maleta* (1935-1941) en la que integra reproducciones en miniaturas de los trabajos que consideraba más importantes hasta la fecha. Cabe decir que de esta última Duchamp llegó a producir aproximadamente trescientas versiones de la misma.

Dicho lo anterior, y tomando en cuenta el hecho de que uno de los principales referentes de Codocedo era el artista francés, no nos resulta muy difícil de inferir cuales podrían haber sido las huellas sobre las que Víctor Hugo podría haber estado pisando para trazar su propio camino. Si bien esto será algo sobre lo que volveremos en capítulo siguiente – dado que igualmente se aprecia de forma muy marcada en el caso de *Eclipse*– nos pareció indispensable abordarlo con detención ahora, puesto que es un rasgo que determina la naturaleza de la obra en cuestión, y de lo que Zurita y Eltit supieron sacar un rendimiento importante.

Pues bien, como dijimos, es con *Retorno* que el espectador se introduce a *Contingencia*, y es con esta pieza de la obra con la que el sustrato de temporalidad del que se habló puede advertirse. Esa temporalidad que toma su forma desde una actualidad que surge y se nos presenta como conflictiva, esto al darnos cuenta de que la imagen que aquí se nos muestra es, tal y como la descripción de la ficha citada al comienzo lo dice, una fotografía de una acción hecha por un grupo de artistas chilenos, manifestándose por el retorno a la democracia en la entrada de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile (de ahí su nombre)¹⁵⁸. Nuevamente vemos, ahora de manera explícita, la presencia del *retorno* en tanto eje operativo dentro de la obra en cuestión, aun cuando en este caso apele a asuntos de índole política.

¹⁵⁸ Según nos ha podido aclarar Fabio Salas, este acto fue convocado por una: “coordinadora nacional de artistas con una rama de plásticos, pero no podría precisar el nombre de la misma.” [Entrevista con el investigador vía correo electrónico, 25 de Julio de 2017]

Asimismo, y siguiendo con lo señalado en la descripción, la imagen corresponde a un recorte de prensa, dado que este evento fue cubierto por el periódico *Las Últimas Noticias*, en donde figuraba en la primera plana de este matutino, algo que advertimos a simple vista, ya que la imagen impresa en el lienzo, conserva fragmentos de otros titulares con los que compartía página. Igualmente la lectura en la base de la foto¹⁵⁹ nos da algunas pistas de donde esta es sacada, lo mismo ocurre con la diagramación, y en general con la estética y calidad de la imagen, las que obedecen precisamente a las de un periódico.

Otro punto que se detalla en la descripción realizada por el artista, es el hecho de que una vez reunidos, los participantes de la acción, portando pancartas con consignas que exigían de manera expresa e imperativa un retorno a la democracia, comenzaron a entonar el himno nacional, algo que podría interpretarse básicamente como un gesto de amor hacia esa patria tan dañada, después de lo cual procedieron a retirarse.

Pues bien, fuera de lo explícito de la acción, la que más que una acción de arte no pasaría de ser una manifestación de protesta por parte del gremio de los artistas chilenos en contra del régimen, lo que podemos rescatar aquí es justamente el sentir generalizado por parte de la población (representada en este caso por gente del mundo de la cultura), los que se ponen en riesgo al desafiar la represión a la que podrían haber sido sometidos por parte de las ‘fuerzas del orden’. Es aquí donde vemos en primer lugar, un acto que dentro del contexto histórico del momento, podría perfectamente entenderse o adquirir una dimensión transgresora por todo lo recién dicho, puesto que hasta el gesto más pequeño podría resultarle amenazante al represor.

Por supuesto que todo lo que hemos hablado hasta ahora, correspondería a ese momento de la obra que podríamos entender como el ‘estado de acción’ de la misma, es decir, aquel que tiene lugar en ese ‘afuera’ y que estaría supeditado a todas las condiciones que hemos considerado en el párrafo anterior, y algunas otras ligadas a cuestiones de azar. Sin embargo, lo que en la galería vemos, estaría muy lejos de condicionarse a los mismos factores que le influían en su ‘estado de acción’, lo que nos recuerda bastante a lo reflexionado en el segundo capítulo, cuando se habló de los diferentes momentos que componían *La serie de la bandera*. En este caso podríamos decir que nos encontramos

¹⁵⁹ “Fotografía de Jorge Ianzewski publicada en la primera página del diario ‘Las Últimas Noticias’, de los artistas por la democracia.” – Op. Cit. Galaz/Ivelic, p. 186.

ante una situación similar, dado que, mientras en la obra anterior los diferentes momentos se podían dividir entre el ‘estado de acción’ (tal y como aquí ocurre) y el ‘estado fotográfico’, en *Contingencia* ese segundo o tercer momento –dependiendo como se quiera ver– lo podríamos reemplazar como un ‘estado del fragmento’ en donde el artista rescata algunos remanentes que se desprendieron de dichas acciones (y entre los cuales la fotografía podría ser nuevamente uno de ellos) para ir a parar a ese ‘adentro’ que es la galería.

Es desde este ‘adentro’ de adonde ahora nos gustaría centrar el análisis de *Retorno*, la cual posee varios aspectos interesantes y que logran enriquecer aún más su lectura. En primer lugar nos resulta interesante el hecho de que este trabajo –o mejor dicho, este momento del trabajo– haya sido estructurado a partir de una imagen de prensa, la que posee un código bastante definido y que en términos bien generales, busca en mayor o menor medida informar, concepto que puede llegar a tener muchas acepciones dependiendo del contexto y los lineamientos ideológicos y filosóficos de quien la defina, pero que aquí hemos optado por aquella que dice que: “Si para el periodista [...] ‘las infos’ son ‘las noticias’ en el sentido tradicional del término, un investigador como Gerard Leblanc pudo mostrar que una información era generalmente sinónimo de acontecimiento, y que un acontecimiento era lo que rompía el supuesto curso tranquilo de la vida: inundaciones, guerras, accidentes de todo tipo, y que entonces la noción misma de información era, en este caso, fuertemente ideológica.”¹⁶⁰



Retorno, (detalle).

¹⁶⁰ Joly, Op. Cit., p. 173.

Esta cita nos parece tremendamente atinante a lo que aquí vemos, puesto que es coherente con el suceso al cual está haciendo referencia la fotografía utilizada, y del cual esta busca informar, la protesta en cuestión. El hecho de que Codocedo haya querido sacar la imagen del periódico y no recurrir directamente al negativo no es algo menor, ya que al utilizar la prensa como su fuente de origen para este momento de la obra, estaría inevitablemente –y ciñéndonos a la cita anterior– asumiendo dicho evento en clave de acontecimiento. Es así que podemos entender la acción, precisamente como “lo que rompía el supuesto curso tranquilo de la vida” invistiéndola con un grado importancia que una mera fotografía no necesariamente tendría, puesto que no todas las fotografías ameritan estar figurando en la primera plana de uno de los medios escritos más importantes del país por aquel entonces.

Igualmente Nelly Richard reflexiona en torno a la fotografía como un medio tecnológico que en sí mismo habla de un contexto determinado y con implicancias sociales y políticas sumamente marcadas, las que nos resultan difíciles de no conectar con todo lo hasta ahora señalado: “...la fotografía marca la doble vinculación técnica del arte a su contemporaneidad social: a la de su contexto industrial –en el que se repiten los motivos en serie– y a la percepción mecánica de este contexto recortado y multiplicado por el inconsciente óptico de la cámara. La fotografía relaciona el artista con la tecnología visual del entorno en medio del cual y con el cual compite la obra de arte, al ocupar las mismas técnicas de procesamiento mediático que controlan las sociedades de masas. Al insertar la obra en la red comunicacional de los mensajes de prensa, el recurso crítico-social de la fotografía patentiza la materialidad informativa de la sustancia ideológica que el arte se propone corregir en la imagen reproducida”.¹⁶¹

Otro aspecto a destacar, es el que tiene relación con el interés del mismo Codocedo por los medios de comunicación como plataforma o dispositivo para su producción de obra. Uno de los ejemplos más recordados por sus cercanos es aquel en donde utilizó la primera plana del diario *La Tercera de La Hora*, en el que hacía preguntas a la gente y esta le respondía a la dirección ahí indicada. Algo que obedecía a la lógica y a los intereses de la época, ya que los *mass media* eran permanentemente cuestionados, en este caso a través de su intervención y utilización artística.

¹⁶¹ Richard, Op. Cit., p. 47.

Por otra parte, dentro de la concepción que Codocedo tenía del arte, se puede decir que este nunca ocultó su interés por lo que se podría entender como un arte de carácter público –es decir, como aquel que se logra insertar dentro de los entramados de las dinámicas sociales y culturales de un determinado grupo humano– algo que queda claro al enterarnos de la recién evocada obra del periódico, o bien, al enfrentarnos a *Retorno*. Vemos también un real interés en este asunto, cuando nos hacemos conscientes de la copiosa producción de obras postales (o arte postal) que a lo largo de su vida creó, y de las que en esta ocasión, solo abordaremos una pequeña muestra cuando analicemos *El derecho de nacer e Intervención a la bandera*.

Por último, y para reforzar todavía más lo ya dicho en relación a esto, es que nos volvemos a remitir a las especificaciones que el artista hace de esta pieza en la descripción citada al comienzo, y en donde expone de manera palmaria las intenciones de que el lienzo de *Retorno* viaje a distintos países, en donde la comunidad de artistas chilenos residentes en ellos realice el mismo gesto que sus pares frente a la Biblioteca Nacional, para así, y en palabras de él mismo, “diagramar un circuito internacional durante doce meses antes de su retorno a Chile”. Con esto quedan claros a lo menos tres puntos a destacar. Primero, la cercanía de intereses que tenía con Eugenio Dittborn relativos al arte postal, en el que ambos fueron pioneros en Chile. Segundo, el hecho de que con esta obra se hace notar la necesidad de Codocedo por abrir circuitos alternativos, a través de los cuales el arte pueda circular de forma abierta y paralela a los ya establecidos e institucionalizados. Y tercero, nos vuelve nuevamente a nuestras reflexiones la idea de *retorno*, y la operatividad que dentro de esta obra (y de toda la producción aquí estudiada) dicho concepto tendría, el que incluso podría dotar esta pieza en particular (*Retorno*) de una cierta naturaleza tautológica. Por su puesto que, como ya hemos señalado, en este caso el concepto, más que un carácter psicológico poseería un carácter político, sin embargo nos pareció importante destacar su utilización en este sentido, para dar cuenta que el interés de Codocedo por este concepto no solo funcionaría de manera unívoca.

Recapitulando entonces, es de esta forma que el artista, al hacer uso de la imagen de prensa, asume la acción a modo de acontecimiento, es decir, de algo que en verdad fue importante y que tuvo un tiempo y lugar determinados, junto con motivaciones y objetivos políticos claros y específicos. En otras palabras, el artista utiliza una imagen que por el solo hecho de figurar en la prensa ya está jerarquizada, invistiéndose así de

una impronta especial, algo que en este caso no quedaría relegado exclusivamente a la fotografía misma, ya que inevitablemente esto se haría extensivo al evento que esta busca retratar.

Pues bien, siguiendo con el lienzo en cuestión, otra característica que posee y a la cual debemos prestar atención, es lo relativo a la repetición de la imagen, la que –según logramos contar– posee alrededor de veintiséis copias dispuestas de forma consecutiva, y de las cuales solo cinco fueron impresas en color rojo, junto con el texto escrito en el mismo lienzo el que reza: “Retorno, 23 de Mayo 1983 Santiago-Chile”, mientras que el resto de las imágenes son de color negro.

Un dato importante a tener en cuenta, es que la *repetición* es un concepto establecido dentro de la teoría psicoanalítica, y obedecería a ese “...proceso inconsciente, y como tal indomitable, que obliga al sujeto a reproducir secuencias (actos, ideas, pensamientos o sueños) que en su origen generaron sufrimiento y que han conservado ese carácter doloroso.”¹⁶² De esta forma nos parece que existe un grado de coherencia con lo que en la obra vemos y que no es posible pasar por alto.

Si bien el concepto se plantea como un proceso de carácter inconsciente –por razones obvias– en este caso puntual eso es algo que en primera instancia podríamos descartar, dado que la serigrafía y la elección fotográfica estarían lejos de cualquier automatismo psíquico. De ahí que nos haga sentido concebir la aplicación de la repetición dentro de la obra, como un recurso plástico-visual que apelaría o evocaría de forma consciente a aquello que solo tiene lugar, en tanto proceso psíquico, de manera inconsciente en los sujetos. Ahora bien, dándole una segunda mirada a la aplicación del concepto en cuestión, es que se podría también entender su operatividad dentro del presente trabajo como de carácter inconsciente, puesto que la motivación para la elaboración de la obra, y haber tomado la decisión de trabajar una parte de ella en base a la repetición de imágenes, perfectamente podría haber tenido un origen de esa índole. Es por estas razones que podemos tener dos posibles fundamentos del mismo concepto dentro de esta pieza.

Es a partir de estas posibles razones de ser del elemento de repetición en la obra, que cabe preguntarnos ¿Qué podría ser lo traumático de la imagen que vemos impresa en el lienzo? o ¿Cómo podría ser traumático un acto colectivo que se manifiesta en pos de la

¹⁶² Roudinesco, Op. Cit., p. 942.

democracia? Evidentemente que son preguntas válidas y de las cuales no podemos rehuir, puesto que son un producto directo de la fotografía utilizada, y que creemos, estaría en función del concepto psicoanalítico desde el cual aquí la hemos intentando aprehender.

Para responder a dichas interrogantes, es necesario cuestionarnos qué fue lo que básicamente llevó a ese grupo de personas a reunirse, ese 23 de Mayo de 1983 frente a la Biblioteca Nacional, y es ahí cuando la respuesta aparece por sí sola, y la génesis de dicha acción queda al descubierto, algo que si bien tampoco era muy difícil de dilucidar, se hacía necesario plantearlo con las preguntas correctas. Lógicamente la Dictadura Civico-Militar y los horrores (o traumas) en ella acontecidos son el motor que mueve a estos sujetos a manifestarse, y hasta cierto punto, ponerse en riesgo ellos mismos. He ahí la principal concordancia entre el concepto de *repetición* y la obra que analizamos, dado que su comparecencia dentro de ella, podría estar apelando justamente a eso que en “su origen generó sufrimiento” y que –de alguna u otra manera– “conserva ese carácter doloroso”. En definitiva, se puede decir que esta sería una acción que tuvo como fuente de origen el sufrimiento y el dolor vividos en aquella época, como a su vez, el deseo de lucha contra el poder por parte de un grupo determinado de sujetos.

Es así, que la *repetición* dentro de *Contingencia* como recurso plástico-visual cumpliría –como se ha dicho– una función de evocación consciente de todo lo que el concepto psicoanalítico en sí mismo encierra. Ahora, también podemos atribuir su operatividad dentro de la obra, a partir de la mirada opuesta, es decir, que este concepto podría haber tenido algún grado de incidencia (en términos inconscientes) en las motivaciones que llevaron al artista a estructurar el presente trabajo desde la repetición.

Pues bien, todo lo que aquí hemos planteado, sin duda que pareciera haberse alejado un poco de uno de los ejes troncales de este estudio, *lo siniestro*. Sin embargo, debemos decir que esto en ningún caso ha sido así, dado que inexorablemente todo lo que hemos reconocido hasta ahora en esta parte de la obra denominada *Retorno*, posee los elementos propicios para el surgimiento de dicha condición. Respecto del tema Hal Foster es muy claro, y para explicarlo se remite a la experiencia de André Breton como estudiante de medicina durante el primer año de la Primera Guerra Mundial, en donde fue asistente de la clínica neuropsiquiátrica del Segundo Cuerpo del Ejército en Saint-Dizier. Es con esta anécdota que el estadounidense señala que: “Fue igualmente

significativo que a partir de los *délires aigus* [delirios agudos] de los soldados internados allí Breton intuyera por primera vez la existencia de una (sur) realidad psíquica, es decir síntomas de trauma, de neurosis traumática y de repeticiones compulsivas de escenas de muerte. En parte a partir de evidencias de esta índole, y en ese mismo momento, Freud desarrolló la noción de repetición compulsiva que sería esencial para las teorías de lo siniestro y de la pulsión de muerte.¹⁶³

Con esto queda claro que lo siniestro en ningún caso ha dejado de estar presente, sino muy por el contrario, es una constante dentro de la obra del artista, junto con qué además, la idea de repetición se podría perfectamente asociar y –¿por qué no?– equiparar a la de retorno, dado que aquello que se repite es un evento pasado, al cual se retorna (repetidamente) de forma compulsiva. Asimismo el concepto de lo siniestro, como ya veremos, terminará por concretizarse cuando dentro de unos párrafos centremos el análisis en el tercer conjunto que compone este ‘*assemblage*’.

Siguiendo nuestro ‘recorrido’, es que ahora corresponde detenernos en el ya mencionado conjunto postal de *El derecho de nacer*. Es en esta pieza, en donde nos encontramos con una cantidad de elementos que a lo largo de este estudio, en mayor o menor medida, hemos venido presenciando.

Como en su momento lo comentamos, una de las manifestaciones artísticas en las cuales Codocedo se mostró más prolífico, fue la que podríamos catalogar dentro de lo que se entiende como *arte postal*. Es en dicha práctica, en donde incluso podríamos considerarlo como uno de los precursores en el país. Y si bien fue algo que no pareciera haber prosperado mayormente dentro de la producción artística posterior a los años ochenta, si podemos reconocerla como un antecedente, para lo que posteriormente serían las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn.

De este tipo de obra dijimos que, una de sus principales facultades era la de insertarse dentro de los entramados y las dinámicas culturales de un determinado grupo humano, con lo que nos queda claro el carácter público que el arte postal posee. De esto inferimos también que, los canales por medio de los cuales los circuitos expositivos y de difusión de este tipo de arte se articulan, estarían compuestos en gran medida por una

¹⁶³ Foster, *Belleza compulsiva*, Op. Cit., p. 27.

suerte de amalgama entre, la ‘fuerza humana’ de quienes vendrían a ser los portadores de las obras al momento de su traslado (entiéndase esto como carteros y funcionarios postales varios) y un aparataje administrativo que permitiría la logística necesaria para llevar a cabo este tipo de movimientos.

En el caso de esta pieza en particular, no tenemos certeza alguna si para aquel entonces (1983, año en el que concibió y confeccionó la postal) ya habría hecho uso de alguna de sus copias, enviándosela a alguien. Sin embargo al indagar en sus cuadernos descubrimos cosas bastante interesantes y que nos dan pistas de su utilización, al menos un año después de la exposición de *Contingencia*. Aquí Codocedo se refiere en reiteradas ocasiones a este pequeño objeto usando su acrónimo (*E.D.D.N.*) el cual enumera de distintas formas –ya sea con números romanos o bien occidentales–, y en donde es posible leer algunos de los breves pasajes que en estas escribió (o bien que tenía pensado escribir). Vemos también que en algunos casos formulaba, o intentaba resolver acertijos de sus tele-interlocutores, dentro de los cuales reconocemos apellidos tan variados y célebres como, Leppe, Richard, Díaz, Mellado o Dittborn, por solo nombrar algunos, y también vemos destinos tan diversos como Argentina, Estados Unidos o Japón.



El derecho de nacer, 1983, trabajo postal (anverso y reverso) [Cortesía de Luis alaracón]

Por otra parte, y en base a ese desconocimiento de, si para 1983 ya habría hecho uso de alguna copia de *E.D.D.N.*, es que se podría argüir que, a diferencia de las otras dos piezas con las que esta compartía espacio, las postales no estarían remitiendo a ningún hecho o momento específico que haya tenido lugar fuera de las paredes de Galería Sur, algo que en ningún caso creemos sería así. Aun cuando estas no parecieran remitir de forma clara y específica a algún tiempo o lugar determinado, más allá del espacio en el

que las vemos dispuestas, debemos considerar que el dispositivo postal posee en sí mismo y en su naturaleza ese 'afuera', el traspasar límites y fronteras, el moverse del lugar en el que lo vemos, y en definitiva apelar a ese más allá, casi como una constante propia de su ontología. En otras palabras podríamos entender la tarjeta postal como de naturaleza trashumante.

Todavía más, puesto que dicho aspecto quedaría reforzado cuando notamos que en el anverso de la postal, el artista interpela de forma propositiva a un posible portador de su obra, invitándolo a participar de forma explícita de todo este entramado social sobre cual el arte postal se sostiene, y en definitiva, se constituye. Es al momento de decirle a ese sujeto que: "Proponga una interrogante en este espacio" para más abajo anunciarle que "Su pregunta será contestada por un latinoamericano" cuando la apertura y potencialidad de la obra se hacen manifiestas, puesto que es justamente en esta invitación en donde ese potencial portador, se hace partícipe, y parte constitutiva de la obra, la que se plantea como una posibilidad de ir más allá de cualquier tipo de frontera. Como un último dato, pareciera ser que Codocedo se propone a sí mismo como nodo de conexión, al escribir: "Devuelva su intervención a Víctor Hugo Codocedo" y poniendo su dirección, para que finalmente la comunicación entre estos posibles sujetos, emisor y destinatario, pueda llevarse a cabo.

Ahora bien, otro hallazgo de sumo interés para nuestro estudio, es el que tiene relación con una pequeña frase o reflexión que el artista escribe en uno de sus cuadernos y que reza: "Escribir sobre: / lo inevitable de una / carta, su dejarse abrir / cuidadosamente /- Una bomba cerrada- / La carta es cerrada." [Imagen 3]

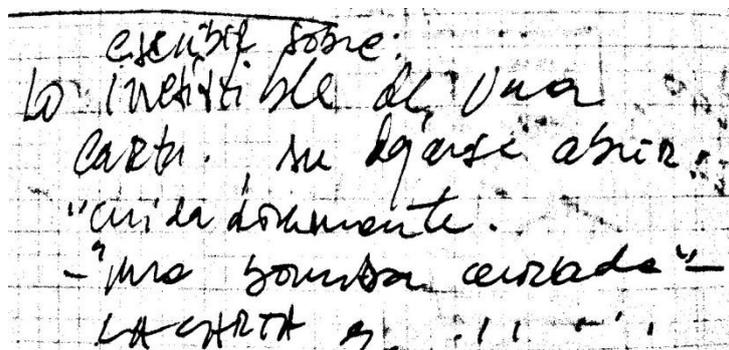


Imagen 3 [cortesía de P.C.]

Resulta imposible pasar por alto estas palabras, ya que la relación que se establece con el texto hecho para *Contingencia* es evidente, aun cuando estas fueron escritas casi dos años después (ya que el cuaderno consultado estaría fechado en la mayoría de sus páginas en 1985). Aquí Codocedo manifiesta una clara intención por remitir nuevamente a su trabajo en Galería Sur. Con esto es que podríamos acentuar todavía más el carácter dialéctico de la obra de 1983, dado que, como Zurita y Eltit lo señalaban, esta tiende a exceder los límites del espacio expositivo en el que se encuentra, moviéndose constantemente sin fijarse del todo en el lugar en que la vemos. Ahora, el hecho de que el artista haya escrito este breve párrafo en su cuaderno de apuntes, pareciera hacer prevalecer dicha idea –la que en este caso operaría en el sentido opuesto– ya que con estas palabras Codocedo haría volver la tarjeta postal a su momento en la galería, algo que si bien pudo o no concretizarse de alguna forma (no lo sabemos) quedaría claro al menos la posible concepción que el propio artista tenía de este tipo de obras, es decir, obras creadas para desbordar límites.

Pues bien, si hasta ahora lo que hemos hecho se podría resumir como una breve revisión de los posibles alcances conceptuales y categoriales de esta parte de la obra, es decir, sus posibilidades en tanto *arte postal*. Lo que a continuación nos corresponde abordar, es todo aquello que se podría entender como las particularidades que le darían identidad a esta obra postal.

En primer lugar, es esencial prestarle atención al nombre con el que el artista titula este trabajo, el cual, tal y como él lo especificaba en la ‘ficha técnica’, habría sido tomado de la telenovela mexicana del mismo nombre, emitida por el Canal 11 de la Universidad de Chile durante 1982.

Algunas de las interrogantes que nos surgen al enterarnos de este dato son: ¿Cuál podría haber sido el interés de Codocedo, primero por este tipo de formato narrativo, y en segundo lugar, por el género al cual este pertenecía, el melodrama?, o también ¿a qué se debe el hecho de que haya elegido una telenovela mexicana como motivo de este trabajo postal?, una realidad bastante alejada de lo que por aquel entonces pasaba en Chile.

En relación a lo primero, cabe decir que Codocedo a lo largo de su actividad artística, mostró desde siempre una predilección especial por la cultura popular (cine hollywoodense, logos publicitarios o incluso tiras cómicas como Condorito, por solo mencionar algunos ejemplos), la cual incorporó sin mayores problemas al momento de

concebir muchos de sus trabajos, ocupando así este elemento un lugar importante dentro de su producción. Es de esta manera que la elección de ese programa televisivo pudiera tener cabida, dado que el artista veía en la cultura de masas una fuente inagotable de inspiración.

Ya en lo relativo a la procedencia del producto en cuestión, podemos decir que su interés por lo mexicano no es algo nuevo dentro de lo que hasta ahora hemos podido observar, basta recordar la utilización de la ranchera de Jorge Negrete *Juan Charrasqueado* en la primera obra analizada en este estudio, por lo que no es algo que debiera sorprendernos ni resultarnos extraño.

Ahora, volviendo sobre la primera interrogante formulada, es que podemos descubrir un segundo punto de interés por parte del artista para con este show televisivo, y que radicaría específicamente en la trama de la historia que en este se narraba.

A grandes rasgos la telenovela estaba centrada en la historia de una acaudalada familia de Veracruz, en donde la mayor de sus dos hermanas (María Elena) queda embarazada de una relación clandestina, noticia que al llegar a oídos del padre (Don Rafael) desata su ira y la obliga a abortar, algo que por lo avanzado del embarazo de la joven ya no era posible, optando por mandarla a una finca alejada de la ciudad –y en compañía de su criada negra (María Dolores)– para que diera a luz sin que nadie se enterara, y mantener de esta forma, la ‘honra’ de la familia intacta. Sin embargo, no conforme con su decisión, el padre manda a su capataz (Bruno) para darle muerte al recién nacido, algo que es impedido justo a tiempo por María Dolores, quien se trenza en una acalorada y desigual riña con el hombre para evitar el asesinato. Finalmente, este es conmovido por las palabras de la mujer y decide no llevar a cabo las órdenes de su patrón, al cual engaña matando a un animal y mostrándole el machete ensangrentado. Después de esto, la mujer convence a María Elena de que lo mejor para su hijo, es que se lo diera a ella para así poder criarlo en un lugar seguro y mantenerlo a salvo de cualquier otro futuro agresor. De esta forma es que la criada se hará cargo del niño hasta su adultez, lejos de cualquier posible amenaza.

Pues bien, aun cuando la trama es todavía más extensa e intrincada, solo nos centraremos en este hecho inicial con el cual la historia parte, debido a que es en este en donde encontramos una serie de elementos que nos resultan sumamente coherentes a aquello que a lo largo de nuestro estudio ya hemos podido observar.

Una vez más somos testigos del padre dañino, el que logra infligir aun no estando presente, de ahí la importancia de la figura del capataz, el que actuaría como una suerte de extensión de los deseos sádico-patriarcales de Don Rafael, los cuales son detenidos por la acción de María Dolores, quien asumiría el rol de madre de la criatura para así criarlo en completa soledad e independencia. Toda la carga de esta escena quedaría plasmada precisamente en la imagen que Codocedo elige como motivo de su postal, en donde vemos el momento mismo en que María Dolores enfrenta a Bruno para detenerlo, imagen que por lo demás –y según el mismo artista lo señala en la ‘ficha técnica’– era usada de ‘portada’, o mejor dicho de ‘cortina’ de la misma serial.¹⁶⁴

Dicho esto, es que resulta imposible no recordar las reflexiones hechas en torno la primera obra de nuestro escrito, en donde lo recién señalado se aplicaría perfectamente, de la misma manera en que podría ocurrir en el caso de *La serie de la bandera* y de la cual dijimos, que sería precisamente la manifestación o, si se prefiere, la encarnación de una política sádico-patriarcal.

Otro aspecto que nos interesa de esta pieza, es el que corresponde a la utilización de las 221 postales que componen el conjunto, algo que entendemos como una característica que compartiría con *Retorno*, esto debido a que en ambos segmentos vemos la *repetición* como recurso plástico-visual, algo que suponemos, obedecería a las mismas motivaciones que llevaron al artista a hacer empleo de este sobre el lienzo que recorre la sala, es decir, a modo de evocación del proceso psíquico de *repetición* y de todo lo que este implica. E igualmente, el mismo título de la obra podría apelar a una suerte de *retorno* en el sentido que este nos retrotrae a un estado ontogenético primordial, algo sobre lo que sin duda volveremos, dado que se dará con muchísima más fuerza en el trabajo que abordaremos en el siguiente capítulo.

Ya como un último aspecto a tratar dentro de este conjunto –y quizás relativo al plano formal del mismo– es que nos referiremos a la disposición de las postales, las que se encuentran ubicadas en el piso de la galería formando un rectángulo, algo que nos remite inevitablemente al minimalismo, por ser el primer movimiento artístico en haber hecho uso del suelo para así exaltar la planitud de una obra escultórica, en base a la repetición de un módulo. Por supuesto que en este caso, son pocos los nexos que

¹⁶⁴ Por otra parte, y corroborando nuestra lectura, es que Fabio Salas recuerda una conversación sostenida con el artista sobre este trabajo, en donde Codocedo le comentaba que, sus motivaciones para realizarlo iban justamente en línea con la historia personal entre él y su padre.

podemos establecer entre esta vanguardia artística estadounidense y el chileno, de la misma manera en que intentar ver algún carácter escultórico en esta pieza podría resultar estéril. Desconocemos si efectivamente Codocedo tuvo algún tipo de influencia minimalista en sus obras –al menos en las que aquí revisamos– ya que estas no nos dan ningún indicio de ello. Lo mismo sucede con sus cuadernos, o cualquier tipo de comentario que hayamos podido obtener de alguno de sus cercanos, ya que estos no hacen mención de nada que lo aproxime a dicho movimiento. Nos interesa este aspecto de la obra, básicamente porque es algo que no pasa desapercibido en ningún caso, razón por la cual nos pareció importante al menos mencionarlo, aun cuando desconozcamos la real motivación del artista para tomar esta decisión. No obstante, nuestra principal sospecha pasaría por cuestiones de orden práctico-compositivo, debido a que es en la utilización del suelo –en base a la ya señalada repetición de un módulo geométrico– la única chance de que un objeto totalmente plano, pueda aproximarse a tener la presencia de un objeto volumétrico dentro de un espacio determinado.



Víctor Hugo Codocedo junto a *El derecho de nacer* [Cortesía de Luis Alarcón].

Hecho el análisis del fragmento correspondiente a *E.D.D.N.* es que ahora nos avocaremos al tercer y último conjunto de los cuales *Contingencia* está compuesta, y al cual hemos decidido llamarlo bajo el nombre que vemos escrito en el paño que integra este segmento y sobre el que los otros dos objetos ‘reposan’, *Drácula*.

Siempre en miras a intentar establecer un análisis lo más acucioso posible, es que haremos un desglose de este tercer conjunto, ya que de los tres es el sin duda el más ecléctico de todos, compuesto de objetos sumamente disimiles y que a simple vista no parecieran tener una mayor conexión entre ellos.

Es así, que en primer lugar nos enfocaremos en el elemento que probablemente nos resulta más familiar, la bandera de Chile. No es necesario ser muy observador, para darse cuenta de que la pieza en cuestión es la misma que compone *La serie de la bandera*, y que en el segundo capítulo nos dedicamos a examinar. Inferimos esto, porque el objeto en sí no tiene prácticamente ninguna diferencia con el que veíamos en las fotografías del trabajo anterior, y además, es el propio artista quien en la ‘ficha técnica’ nos lo deja en claro al referirse a este bajo el mismo título (*Intervención a la bandera*) y hacer una breve reseña de su historia.

En ella, Codocedo habla del año de su realización y de una instancia de exhibición anterior en el marco del *Segundo Encuentro de Arte Joven*, organizado por la *Corporación Amigos del Arte* en el Instituto Cultural de Las Condes. En esta ficha, el artista también da a entender la obra como susceptible a la censura, aun cuando en esta parte no es del todo claro, puesto que no sabemos si cuando dice que “Durante el transcurso del debate se alegó la instancia de su censura” se estaría refiriendo a que efectivamente esta fue censurada, o bien, de la posibilidad de que esto llegara a ocurrir. Imaginamos que el debate al que se refiere, podría tratarse de algún tipo de ‘mesa redonda’, charla o incluso de la misma inauguración de la exposición. Tampoco hemos logrado averiguar si efectivamente la obra fue censurada, o solo se planteó esto como posibilidad, ya que la gente cercana al artista que hemos podido entrevistar no tenía conocimientos al respecto.

Como sea, no podemos continuar con el análisis de este objeto sin volver a lo dicho en el capítulo anterior sobre este. Recordemos que toda la serie a la que pertenece *Intervención a la bandera*, es una obra que pudimos dividir en dos momentos, el de su ejecución, en tanto acción/performance, y el fotográfico en tanto soporte. Ahora, en el caso particular de *Intervención*, entendemos que esta sería la única de las tres acciones que podría llegar a una tercera instancia, esto debido a que es la única que dejaría un objeto concreto y permanente como producto, mientras que las otras dos, solo generarían ‘residuos’ efímeros (si es que los generan). Es de esta manera, que la

exhibición en que fue expuesta –y a la que se refiere Codocedo– representaría esa tercera instancia, y que podríamos catalogar como de ‘exposición’, la cual se extiende de manera indefinida y tanto como pueda durar el objeto. Es justamente en este momento de la obra en el que ahora la vemos.

Ya en relación a los alcances simbólicos de esta pieza, solo nos podemos remitir nuevamente a lo ya señalado en el apartado anterior. Aquí dijimos que la acción del artista sobre el emblema nacional tendría implicancias relativas a la política ortopédica del régimen militar, el cual buscaría ‘corregir’ las ‘imperfecciones’ que la patria, según ellos tendría. En este gesto es donde Codocedo intentaría encarnar ese actuar represivo del régimen para con la patria y sus hijos.¹⁶⁵

Otro aspecto interesante de esta pieza, es el hecho de que la vemos boca abajo, yaciendo en el suelo sobre el paño negro que dentro de poco examinaremos. Una lógica que ya habíamos visto en *E.D.D.N.* y que aquí se repite al activar el piso de la galería como un plano de exposición. Esta determinación nos hará más sentido cuando nos introduzcamos en el objeto que le hace compañía (*América*), el que dotaría a esta sección de un peso físico que evocará ciertos hechos de la contingencia del momento, pero que por ahora solo podemos decir que sigue una lógica de ‘abatimiento’ (o habría que decir, sometimiento) de la cual los sujetos eran víctimas y a la que Codocedo no era ajeno.

Asimismo nos percatamos que, junto con estar tumbada en el suelo, la bandera es dispuesta boca abajo, dejando a la vista la estructura del bastidor. Suponemos que esta decisión fue movida por la intención de resaltar el armazón de madera, el cual vemos sobre el símbolo patrio, pudiendo percibirse así de mejor manera el efecto ‘correctivo’ que dicho elemento tenía sobre la tela. Igualmente nos damos cuenta, de que justo en el eje central del bastidor hay un pequeño objeto rectangular, el que con un poco más de detención, notaremos que corresponde a otra tarjeta postal. Esta, tendría como diseño precisamente, una bandera chilena sobre la que habría escrito un breve texto con letras blancas y el cual es absolutamente ilegible debido a la calidad de la fotografía. No obstante, al indagar un poco más sobre el asunto, hemos podido averiguar que esta pequeña imagen fue posteriormente utilizada en *Eclipse II* en uno de los cuadros que se cuelgan en el Garage Matucana. Aquí el texto escrito, logra volverse relativamente más

¹⁶⁵ Para mayores precisiones sobre este punto, remitirse al Capítulo Dos, sección *b*.

legible, pudiendo descifrarse parcialmente lo que dice, ya que aun cuando el tamaño y la calidad de la imagen es ostensiblemente mejor, no da para leerse completo, puesto que por estar escrito con letras blancas, todo el segmento que se encuentra en el sector blanco de la imagen, resulta prácticamente invisible.

Aun así, citamos lo que en la parte inferior del texto pudimos leer: "...Será objeto de una intervención posterior. Stgo. Sept. – Oct. 1979." Con esto nos podemos imaginar que esta pequeña tarjeta postal fue realizada antes de *Intervención*, puesto se refiere a ella como una acción futura, que acontecerá, probablemente en la fecha que ahí mismo se indica. Desgraciadamente, no hemos podido dar con este trabajo postal para poder finalmente averiguar lo que el resto del texto decía.

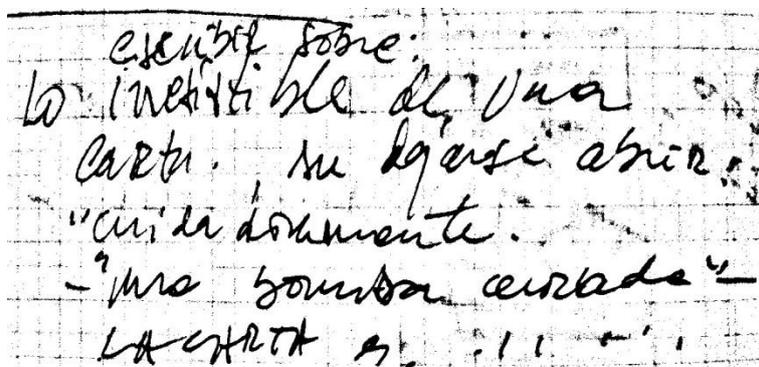


Imagen 2 [Archivo cortesía de P.C.]

Como sea, ya tenemos un leve indicio de que la postal serviría a modo de ‘remitente’ de un estado anterior del objeto sobre el cual –en esta muestra– se posa, y que podría dar cuenta de un momento de esta obra, incluso anterior al de la acción misma, y el cual sería de carácter plenamente volitivo. De esta manera, es que cabría la posibilidad de inferir la voluntad, como un elemento constitutivo de toda obra de arte y del cual Codocedo estaría totalmente consciente. Sin embargo, hasta no tener certeza de lo que el resto del texto decía, esto es algo que no saldrá del plano de lo puramente especulativo.

En segundo lugar nos centraremos sobre la pieza titulada *América*, y en cuya descripción el artista se refiere a ella simplemente como un “saco de cemento solidificado” y fechado en “Septiembre 83”. Sin embargo, un detalle que el mismo Codocedo omite en este texto, es el hecho de que ese saco, junto con estar hecho de este material, esta también compuesto por varas de fierro oxidado que lo atraviesan a lo

largo y a lo ancho, dándole así un aspecto extraño que contrasta con el resto de los objetos que comparecen dentro de la sala.

Cabe señalar también que en relación al nombre con el que el objeto fue titulado, no es en absoluto algo nuevo. Al menos dentro de la escena local existe un puñado de obras que consideran el continente desde sus títulos, algunas de las más famosas podrían ser *América* (1971) de Gracia Barros o bien, *¡Ay Sudamérica!* (1981) del Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.). Todo esto nos lleva a plantearnos que también existía por parte de Codocedo un interés por la reivindicación de la región, reivindicación que hasta cierto punto podría estar operando en clave latinoamericanista, sin ser esto último algo de lo que su trabajo se viera del todo sesgado. Aun así, Galaz e Ivelic destacan ese aspecto como algo más característico de sus ‘trabajos tempranos’¹⁶⁶, precisamente periodo al cual esta obra pertenece: “Sus primeros abordamientos temáticos estuvieron relacionados con determinados problemas de la realidad nacional y latinoamericana”¹⁶⁷

En relación a la historia del objeto, el registro que es posible encontrar de este es prácticamente inexistente. No hay, aparentemente, ningún antecedente previo a la muestra que ahora analizamos en donde *América* figure, ya sea fotográficamente o bien que se le mencione en algún cuaderno o catálogo. No obstante, en entrevista con Fabio Salas, este nos señala que: “El saco de cemento lo utilizó en otras referencias bajo el soporte de la fotografía. Víctor hizo varias tomas del saco y las expuso ya fuera en publicaciones de corte muy restringido (no recuerdo títulos de esas publicaciones) y en una especie de dossier con sus obras que él ya estaba trabajando al momento de fallecer.”¹⁶⁸ Sin embargo, se hace necesario aclarar que Salas conoce a nuestro artista en 1984, es decir, un año después de *Contingencia*, por lo que tampoco nos puede dar muchas luces sobre lo que pudo haber sido de esta pieza antes de su utilización en Galería Sur. Aun así, y por la naturaleza del objeto, nos resulta coherente entenderlo dentro de un contexto más cercano a lo que habría sido la ya citada *Lecturas*, en la cual dentro de una fábrica abandonada lee un texto de Engels, justamente el año 1983.

¹⁶⁶ No está demás dejar en claro lo relativo que puede resultar la noción de ‘trabajos tempranos’ en alguien que falleció a los 34 años de edad y cuando aún su carrera artística estaba en un proceso de ‘fragua’.

¹⁶⁷ Galaz/Ivelic, Op. Cit., p.186.

¹⁶⁸ Entrevista vía correo electrónico, 25 de Julio de 2017.

Ya en lo relativo a su materialidad, podemos decir que por la naturaleza de los componentes que lo constituyen, es probablemente de los objetos que aquí vemos, el que más se alejaría del contexto en el cual ahora se encuentra, una galería de arte. Si somos acuciosos en el análisis, nos daremos cuenta de que todos los elementos que están reunidos en la galería, podrían ser englobados dentro de la esfera de objetos culturales, simbólicos, y representacionales de la cual, generalmente el mundo del arte hace uso. En otras palabras, la mayor parte de los objetos que arman la obra obedecen a imágenes gráficas y fotográficas, impresas en lienzos y cartones, y signos culturales extraídos del universo idiosincrático e histórico de distintos países y continentes (Chile, México y Europa). Es por todo ello, que un saco de cemento solidificado y atravesado con fierros pareciera resultar ajeno al contexto aquí descrito.

Es así que podemos decir que el presente objeto tendría una naturaleza más cercana al plano social, en el sentido que las diferencias de categorización laboral a las que remite su materialidad, son entendidas –o sobre entendidas– en la cultura social chilena como diferencias de clase. De ahí que podamos establecer un vínculo con este mundo laboral-popular, el cual ya hemos tenido la posibilidad de observar con anterioridad, específicamente en el capítulo uno (con la utilización de la artesanía), o bien en la ya citada *Lecturas*. Hemos de recordar también, que era el mismo artista el que manifestaba expresamente su interés por lo social, algo que queda claro al decir que: “A mí me interesa crear un discurso intelectual en el trabajo de arte, pero también un reconocimiento social.”¹⁶⁹

Es en este punto en donde nos hace sentido el nombre con el que Codocedo titula este objeto *América*, algo no menor habiendo considerado ya el plano social del mismo. Una referencia directa al continente americano, y a partir de la cual podremos –dentro de unos párrafos– inferir hacia donde apuntaría el artista con esto.

Reconocemos en este elemento todo el potencial simbólico que –dentro del contexto en el que ahora lo vemos– podría llegar a adquirir. Y es específicamente dentro de esta pieza en particular (*Drácula*) en la que podríamos reducirlo a lo que en última instancia efectivamente es, un peso muerto y agredido, que evoca de forma directa –debido a esas características físicas– a aquello a lo que fueron convertidos muchos de nuestros compatriotas durante los años que duró el régimen. Sabidas eran las prácticas que los

¹⁶⁹ Meza, “No concibo el trabajo de arte sin la comprensión de la obra”.

servicios de inteligencia realizaban para desaparecer los cuerpos, y de las cuales ya hemos hecho algunas menciones en el capítulo dos, las que consistían en arrojar los cadáveres al mar dentro de sacos, amarrados generalmente con alambres a rieles de ferrocarril, para así facilitar su hundimiento.

Dicho esto, es que nos parece provechoso citar el que probablemente fue el caso más emblemático de todos, y en el que encontramos de manera más clara, elementos que están presentes en el objeto que ahora nos ocupa (saco, peso muerto y fierros). Esto nos permitirá hacernos una idea más concreta de lo que realmente era el Chile de ese entonces, lo que posteriormente nos ayudará a concluir con algunas conexiones de orden conceptual. Nos referimos al caso de Marta Ugarte.

“El martirio a Marta, militante comunista y jefa provincial en Santiago de la Junta de Abastecimientos y Precios (JAP) de la DIRINCO¹⁷⁰ durante el Gobierno de Salvador Allende, fue, según reveló el informe forense, hecho en vida. Ugarte, junto a otros cientos de ejecutados políticos, había sido lanzada al mar por los militares. Le habían inyectado una sustancia letal para asesinarla y la habían puesto, tras múltiples torturas, dentro de un saco, pero, contra todo pronóstico, ella seguía viva cuando iban a arrojarla al agua. Entonces sus captores decidieron cortar uno de los alambres que la ataban a un trozo de riel para hundir su cadáver y con ello la estrangularon. El helicóptero Puma dejó caer el cuerpo. Marta no se hundió. Los agentes de la Brigada Purén lo relataron así en el proceso judicial del caso: ‘Fue llevada a un sector eriazado de Peldehue, bajada de una camioneta e inyectada, a pretexto de ser vacunada, sustancia que no la mató inmediatamente, por lo que tuvieron que abrir el saco entre todos y ahorcarla con un alambre, amarrarla e introducirla a la fuerza a un saco que fue subido al helicóptero, para posteriormente ser lanzado desde las alturas a alta mar.’”¹⁷¹

Una posterior autopsia de Marta permitió determinar exactamente la causa de su muerte, la que fue producto, única y exclusivamente de la tortura sufrida: “Según el informe de la autopsia, la afectada sufrió en vida una luxa fractura de columna, traumatismo tóraco abdominal con fracturas costales múltiples, ruptura y estallido del hígado y del bazo,

¹⁷⁰ Dirección de Industria y Comercio.

¹⁷¹ Ivonne Toro Agurto, “Marta Ugarte y el horror de los cuerpos lanzados al mar en dictadura”, *The Clinic Online*, 26 de Julio de 2016. [Consulta realizada el 23-07-2017, <http://www.theclinic.cl/2016/07/24/marta-ugarte-y-el-horror-de-los-cuerpos-lanzados-al-mar-en-dictadura/>].

luxación de ambos hombros y cadera, y una fractura doble en el antebrazo derecho, habiendo fallecido el 9 de septiembre de 1976.”¹⁷² Al menos así lo informa el boletín de la Vicaría de la Solidaridad, institución que estuvo acompañando el caso hasta su resolución.

Es con esto que volvemos sobre el título de esta pieza, para así poder hacer una lectura un poco más amplia de aquello a lo que Codocedo podría haber querido apuntar. Para nadie es desconocido que la realidad de Chile en ese momento no era algo exclusivo de nuestro país, ya que a lo largo y ancho de toda la región se gestaron y propiciaron –con la ayuda económica de Los Estados Unidos– un ciclo de dictaduras conocido como las Dictaduras del Conosur. Es dentro de este contexto, en donde tendrá lugar lo que podría entenderse como el mejor ejemplo de la represión generalizada y organizada dentro del continente, y que tomó forma bajo el nombre de *Plan Cóndor*. Este consistía en establecer vínculos y redes de inteligencia para hacerle frente a la izquierda ‘subversiva’, siempre bajo la tutela y financiamiento de E.E.U.U. Es de esta manera, que el título escogido por el artista para esta pieza adquiere sentido, manifestando un claro interés por no reducir el horror exclusivamente a las fronteras de un solo país.

Por último, nos enfocaremos específicamente en el paño negro sobre el cual los dos objetos anteriores se depositan y en el que, como dijimos, encontramos escrita la palabra “Drácula”, razón por la que hemos decidido referirnos a todo ese segmento con dicho nombre.

Pues bien, si hubiese que escoger un elemento dentro de la obra que nos pudiera remitir de forma directa y expresa al plano del horror, sería justamente esta palabra la que direccionaría nuestro andar para introducirnos en este aspecto, el que hemos entendido como una constante a lo largo del análisis. Cuando comenzamos el presente capítulo, hicimos una breve mención acerca de los matices de índole histórico-cultural que el miedo, en tanto eje conceptual de la obra de Codocedo tomaría, algo que en la próxima obra (*Eclipse*) se harán todavía más evidente, esto por la utilización del imaginario cinematográfico perteneciente a dicho género. Asimismo, se dijo que este tipo de enfoque era algo que ya se había podido intuir desde el momento en que nos ocupamos

¹⁷² Museo de la Memoria <https://interactivos.museodelamemoria.cl/victimas/?p=3238> – [Consulta realizada el 17 de Diciembre de 2017].

de *El nombre del padre*, en donde el breve texto que acompañaba a la fotografía del progenitor tenía claras alusiones a lo vampírico.

Es así que la mención de Drácula, como el vampiro más icónico de todos, tenga asidero en lo que ahora presenciamos. Personaje que bien podría ser elegido como el embajador del miedo en occidente en términos histórico-culturales, ya que aun cuando su figura fue plasmada en el siglo XIX por Bram Stoker, este autor fue nutrido por toda una tradición que databa aproximadamente de casi dos siglos antes de la publicación de su novela en 1897, y que se remonta a los albores del siglo XVIII.¹⁷³ Podemos entender así que la figura del vampiro encaje perfectamente en este *assamblage*, en esta ‘obra-Frankenstein’, la que en conjunto con el peso muerto del saco, nos anclaría con su carga a historias y terrores como los que a Marta Ugarte le tocó sufrir.

Aquí es donde nos convertimos en testigos de la aparición de Drácula, el conde, quien nos visita en esta ocasión pero sin materializarse en lo absoluto, sin hacerse corpóreo ni como hombre o bestia alguna, simplemente como nombre, como texto, una simple mención que no podemos dejar de vincular con lo dicho en el primer capítulo acerca de que, la presencia del padre no pasaría de ser algo indicativo, cuya naturaleza textual no hace más que hablar de su ausencia, algo que nos remitiría de forma bastante evidente, a lo que en su momento se dijo sobre la angustia dentro de la obra de nuestro artista. Y si a esto le sumamos la oscuridad del negro soporte en el que está escrito el texto, terminaríamos por comprender lo que muy probablemente Codocedo buscaba cuando concibió este segmento de la obra, y que podríamos resumir como esa angustia que toda esta siniestra y conflictuada actualidad generaba en los sujetos. Esto último, y siguiendo con las referencias a los capítulos precedentes, lo podríamos vincular perfectamente con ese Estado agresor (¿vampírico?) que ejercía la violencia para con sus ciudadanos (¿hijos?), generando terror en cada uno de los rincones del territorio.

Ahora bien, para ampliar el análisis de esta pieza, nos parece sumamente interesante complementar estas reflexiones con la lectura que Franco Moretti hace de Drácula en su breve ensayo *A dialética do medo*.¹⁷⁴ En este el autor se refiere a Drácula como una figura del capital vampírico, algo que nos resulta tremendamente atinente si consideramos que fue durante la gestión del régimen cuando un grupo de economistas –

¹⁷³ Op. Cit. Ibarlucía, Ricardo / Castelló-Jourbert, p.9.

¹⁷⁴ Texto escrito originalmente en italiano pero al cual nosotros solo tuvimos acceso en su traducción al portugués.

en su mayoría de la Universidad Católica— apodados los *Chicago Boys* (por sus estudios en la universidad de Chicago y haber sido discípulos de Milton Friedman y Arnold Harberger) comienzan a ejecutar las reformas de privatización y de reducción del gasto fiscal, junto con una reestructuración del aparato estatal. Sobre esto último nos parece necesario marcar las distancias en torno a lo que plantea Moretti, ya que este considera a Drácula como un sujeto representante del capitalismo clásico, mientras que en el caso de lo ocurrido en Chile, implicaría la ‘modernización’ del modelo económico para insertarlo a lo que se entiende como capitalismo financiero.

Aun con todo esto, creemos que la relaciones entre la lectura de Moretti sobre la figura de Drácula y lo acontecido en Chile durante los años ochenta, encontraría un punto de conexión en el menoscabo que los sujetos sufrieron con las reformar mencionadas, en pos de una mayor rentabilidad de los negocios de los grandes accionistas y el capital extranjero. “ ‘El capital y el trabajo muerto que, como un vampiro, vive solamente de succionar el trabajo vivo y, cuanto más vive, más trabajo succiona.’ La analogía de Marx devela la metáfora del vampiro. Como todos saben, el vampiro está muerto pero todavía no está muerto: es un muerto-vivo, un ‘muerto’ que aun así consigue vivir gracias a la sangre que succiona de los vivos: ‘El capitalista se enriquece, no como el pobre, en la proporción de su trabajo personal y consumo restringido, sino que lo hace al mismo tiempo en que extrae la fuerza de trabajo de los otros y obliga al trabajador a renunciar a todas las alegrías de la vida.’ Cómo el capital, Drácula es impelido a un crecimiento continuo, a una expansión ilimitada de su dominio, la acumulación es inherente a su naturaleza.”¹⁷⁵

Vemos cómo las vinculaciones que se pueden establecer entre uno y otro saltan a la vista. En primer término la idea del vampiro, en tanto sujeto chupador de vida, se condeciría con la realidad que muchos compatriotas tuvieron que lidiar en términos económicos, la crisis de 1982 podría ser el mejor ejemplo de ello, ya que su origen se

¹⁷⁵ Franco Moretti, *A dialética do medo*, en *Signos e estilos da modernidade*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2007, p. 114. — “‘O capital é trabalho morto que, como um vampiro, vive somente de sugar o trabalho vivo e, quanto mais vive, mais trabalho suga.’ A analogia de Marx desvenda a metáfora do vampiro. Como todos sabem, o vampiro está morto mas ainda não esta morto: é um morto-vivo, um ‘muerto’ que ainda assim consegue viver graças ao sangue que suga dos vivos. A força destes torna-se a sua força. Quanto mais forte fica o vampiro, mais fracos ficam os vivos: ‘O capitalista enriquece, não como o pobre, na proporção de seu trabalho pessoal e consumo restrito, mas no mesmo ritmo em que extraia força de trabalho dos outros obriga o trabalhador a renunciar a todas as alegrias da vida.’ Como o capital, Drácula é impelido a um crescimento continuo, a uma expansão ilimitada de seu domínio; a acumulação é inerente a sua natureza.” — [La traducción es nuestra]

atribuye en gran medida a las reformas neoliberales recién señalada e impulsadas por el régimen. Con esto, los más vulnerados fueron los ‘ciudadanos de a pie’: “A esto se agregó el sorpresivo anuncio de un déficit fiscal de proporciones para 1982, y de medidas extraordinarias de tributación y contención del gasto destinadas a paliarlo. El desempleo, por su parte, que había tendido a bajar, se disparó nuevamente a 25 por ciento de la fuerza de trabajo. En poco más de doce meses, el ‘milagro chileno’¹⁷⁶ se trastocó en crisis y recesión con un producto que en 1983 cayó en 14 por ciento.”¹⁷⁷

Otra referencia interesante que nos habla de la incidencia del factor violento (traumático) de estas políticas económico-vampíricas es la que nos expone David Harvey al preguntarse: “¿De qué modo se consumó la neoliberalización, y quien la implementó? La respuesta, en países como Chile y Argentina en la década de 1970 fue tan simple como súbita, brutal y segura, esto es mediante un golpe militar respaldado por las clases altas tradicionales (así como también por el gobierno estadounidense), seguido de una represión salvaje de todos los vehículos de solidaridad instaurados en el seno de la fuerza de trabajo y de los movimientos sociales urbanos que tanto habían amenazado su poder.”¹⁷⁸

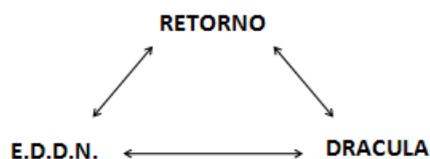
Con esto vemos cómo quedarían reflejadas en la figura y la naturaleza de Drácula algunas de las dinámicas en base a las cuales el régimen operó, y las consecuencias que estas conllevaron para gran parte de los ciudadanos del país.

Por último, y concluyendo el presente capítulo, es que consideramos beneficioso para el análisis intentar establecer ciertos rasgos comunes entre cada uno de los tres segmentos que componen la obra *Contingencia*, ya que esto nos ayudaría bastante a decantar algunas de las reflexiones aquí vertidas y establecer ciertas precisiones, tanto de orden formal como conceptual. El siguiente diagrama nos aclararía cuáles serán los movimientos que haremos para relacionar las distintas partes de la instalación.

¹⁷⁶ Expresión con la que el economista Milton Friedman se refirió a la implementación de las reformas neoliberales instauradas durante la Dictadura Cívico-Militar en Chile.

¹⁷⁷ Eugenio Tironi, *Autoritarismo, modernización y marginalidad*, Santiago de Chile, Editorial Sur, 1990, p. 143.

¹⁷⁸ David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, Buenos Aires, Ediciones Akal, 2007, p. 47.



Para comenzar nos detendremos en la que en su momento consideramos como pieza introductoria de la instalación, respetando así el orden establecido a lo largo del presente capítulo. Es con *Retorno* con la que comenzaremos a hilvanar una pequeña red de relaciones, la que partiría con *E.D.D.N.* y en donde reconoceremos la ya aludida repetición de la imagen, siendo este rasgo una característica evidente que ambos segmentos comparten y que, tal y como en su momento se mencionó, evocaría a ese suceso traumático del cual el sujeto no puede librarse y tiende a volver a este de forma constante y compulsiva.

Ya en relación con el conjunto denominado por nosotros como *Drácula*, podemos decir que, desde lo formal, las características comunes no parecieran pasar del plano cromático, dado que ambos hacen uso del color rojo y negro como parte de su constitución. Sin embargo, y ya en lo relativo a lo conceptual, podríamos decir que mientras *Retorno* se puede considerar como una suerte de respuesta de los sujetos ante esa contingencia, *Drácula* hablaría precisamente de aquello que es lo contingente, es decir, de esa conflictiva actualidad que en definitiva nos aterra.

Por último, lo que se puede decir sobre las vinculaciones que habría entre *Drácula* y *E.D.D.N.* es que sería entre ellos, en donde más nexos podríamos encontrar. Primeramente la disposición, en la que ambos comparten el mismo ‘terreno’, el suelo, siendo este el ‘campo de acción’ de dichos conjuntos, puesto que operarían desde ‘lo bajo’, mientras que *Retorno*, lo haría desde ‘lo alto’, dándole así a la obra diferentes niveles de lectura en el plano formal.

Por otra parte, tenemos el elemento postal, el que sería común a los dos segmentos, algo que resulta evidente en *E.D.D.N.* ya que es lo que prácticamente le daría ontología a esta pieza, mientras que en el caso de *Drácula*, la pequeña tarjeta ubicada en el centro

del bastidor sería un detalle a no obviar, y con el cual se ampliarían los alcances de la obra por todo lo ya dicho sobre el potencial del arte postal.

Ahora, y siguiendo con los rasgos postales entre estos dos conjuntos, solo nos queda hacer una última observación, y que tiene relación con el nombre propio escrito aquí por el artista, Drácula. Si somos minuciosos nos daremos cuenta, y tendremos razones para sospechar de las posibles motivaciones para la elección de dicho nombre y no de otro. Algo que habría podido ser perfectamente, dado que en el próximo apartado veremos cómo Codocedo hace uso de la figura del Nosferatu de Murnau, pudiendo haber escrito en lugar de Drácula, Orlok (nombre del antagonista de dicho film). O bien, haber escrito una simple “M”, en relación a Peter Kurten, asesino alemán y en cuya historia Fritz Lang se basaría para realizar *M. El vampiro de Düsseldorf*, algo que –si tomamos en cuenta la predilección por el cine del periodo de ‘entre guerras’ que nuestro artista mostrará– haría total sentido. O en última instancia –y ya más desde el mundo pop– ¿porque no elegir a Barnabas Collins? antagonista de *Sombras Tenebrosas*, serie norteamericana de los años 60, cuya popularidad aquí en Chile fue grande, y que considerando la inclinación por la cultura popular y lo nostálgico que el artista manifestaba, este también habría sido un buen candidato.

Volviendo a lo conversado con Fabio Salas, este nos da algunos datos de interés para poder explicar la decisión del artista sobre la utilización de la figura de Drácula, y que además confirmarían y reforzarían lo anteriormente señalado sobre este personaje y el modelo económico. Aquí el escritor recuerda que: “Eso lo hablamos en una tarde de tertulia a solas y yo le pregunté si el logo de ‘Drácula’ tenía relación al efecto chupasangre, es decir quitador de vida y censor a la vez, más que con el cine de terror. Él me confidenció que sí, que era una forma de desnudar el genocidio civil que estaba realizando la dictadura pero que al usar una cláusula del arte de masas, el nombre del vampiro se entiende, sorteaba con éxito una posible descalificación o censura del montaje. Vampiro sobre la bandera nación; Vampiro sobre una mole rígida e inerte aún al contacto con el agua, que es el origen de la vida: Chile, década 1980.”¹⁷⁹

Sin embargo, aun cuando en estas palabras Salas corrobora muchas de nuestras teorías, no consigue explicar la razón de porqué ese vampiro y no otro, dado que para efectos de

¹⁷⁹ Salas, Entrevista vía correo electrónico, Julio de 2017.

lo “chupasangre y quitador de vida” cualquiera habría servido. Lo cierto es que, la razón por la cual Codocedo se inclinaría para elegir a Drácula y no a otro vampiro, y por la que nosotros nos inclinamos firmemente, radicaría efectivamente en el elemento postal. Esto, ya que *Drácula*, la novela con la que Bram Stoker popularizó imperecederamente a este personaje, sería una novela de carácter epistolar, es decir, un género de novelas cuya historia es construida a modo de correspondencias sostenidas por los personajes, y a través de la cual, se desarrolla la trama y la evolución de los mismos. Con esto es que podemos darnos cuenta de la importancia de lo postal dentro de su producción, ya que era algo que podía operar a niveles muy diversos, sin necesariamente materializarse en una tarjeta.

De esta manera, es que finalmente cerramos el entramado de relaciones entre cada uno de los fragmentos que componen *Contingencia*, los que si bien tuvieron orígenes muy diversos, aquí hemos dado argumentos para poder entenderlos como una totalidad integrada, y que encierran dentro de sí mismos las razones para haber sido elegidos por el artista y comparecer dentro de la galería, trabajando al unísono como una maquinaria significante de mayor escala, en pos de un discurso común.

Igualmente, y en relación a esto mismo, nos parece interesante destacar el hecho de que la obra obedece a una suerte autoreferencialidad, la que iría muy en la lógica señalada algunos párrafos más arriba en la que operaba Duchamp, al ‘reciclar’ trabajos anteriores para posteriormente hacerlos converger en una constelación de obras. Tal y como entonces se mencionó, esto es algo con lo que nos encontraremos de manera palmaria al analizar, tanto *Eclipse I y II*, los que en algunos casos harán referencias directas a modo de citas fotográficas o bien, reutilizando objetos anteriormente empleados.

A continuación, nos centraremos en lo que podría considerarse la mayor de las obras que en este estudio abordaremos, y en donde gran parte de los elementos que hemos venido nombrando, especialmente hacia el final del presente capítulo (aquellos relativos al horror popular y lo cinematográfico) tomarán más fuerza que en todo lo que hasta ahora hemos visto.

IV) *Eclipse* o Experiencias siniestras.

El presente capítulo, tiene por objeto analizar lo que vendría a ser el último eslabón que compondría esta pequeña, pero intrincada cadena que ha sido el cuerpo de obras sobre el cual en este estudio hemos trabajado. Un eslabón que estaría compuesto por lo que aquí hemos decidido entender –dado sus similitudes y continuidad– como un solo conglomerado, nos referimos a *Eclipse I* (1985) y *Eclipse II* (1987).

Es siguiendo esta idea, que consideramos atingente profundizar y aclarar más detenidamente, las razones por las cuales hemos optado por esta forma de analizar ambas obras, y decir que esa decisión radicaría, principalmente por la evidente intención de continuidad que el propio artista mostraría al titularlas de la misma manera. Es además en este gesto, en donde podríamos reconocer nuevamente ese concepto con el cual nos enfrentamos en la obra anterior –y que incluso, si somos acuciosos, podríamos distinguir en las que la preceden– la repetición, es decir, el retorno de algo que no está resuelto en absoluto y nos logra perturbar lo suficiente como para no poder olvidarlo, algo que nuevamente estará presente dentro de cada una de estas instalaciones. Vemos así, que el artista aplicaría la misma lógica observada en *Contingencia*, en la cual hacía uso de obras anteriores, las que se acompañaban a pesar de la aparente ajenidad entre ellas, dentro de un espacio común que les resultaba igualmente ajeno, todo esto, en pos de una ‘resemantización’ de cada una de estas piezas, las que aquí trabajaban en conjunto, en miras a una indagación mucho más detallada y lúcida de los tópicos que a Codocedo le interesaban.

Dicho esto, es que entenderemos ambas instalaciones como un solo cuerpo, en el cual operarán varias de las dinámicas que en las páginas anteriores nos ha tocado analizar. Es allí en donde radicaría la importancia de este, aquí llamado díptico, puesto que sería una suerte de condensado de todo lo que hasta ese momento de su vida artística, le habría interesado a Codocedo.

Es por estas razones, que de aquí en más, cuando hablemos de *Eclipse* nos estaremos refiriendo al *corpus* en su totalidad (es decir, tanto al primero de 1985, como al segundo de 1987) a menos que se haga la especificación numérica correspondiente cuando queramos adentrarnos en cada una de sus particularidades.

Ahora bien, si hubiese que tipificar el actual conjunto basándonos en la ‘popularidad’ con la que cuenta en relación al resto de los trabajos que aquí hemos visto, tendríamos que decir que es por lejos la obra que menos difusión ha tenido, algo que contrastaría absolutamente con la importancia con la que aquí la hemos distinguido.

Es así, que podríamos ubicar a *Eclipse* en el nivel más bajo de difusión que hasta ahora hemos visto en las obras aquí abordadas, por no decir que la difusión de este trabajo en publicaciones especializadas es prácticamente inexistente. De esta forma, es que decidimos establecer una suerte de pequeño ‘ranking’, el cual estaría ordenado en una escala de mayor a menor nivel de difusión de la siguiente manera:

- 1) ***La serie de la bandera*** - [Parte de los documentos oficiales del MAC – Se le dedican también unas breves líneas en: *Performance art en Chile* (González Castro, López y Smith).]
- 2) ***Contingencia*** - [Mención fotográfica en: *Márgenes e instituciones* (Richard) – Mención fotográfica y unas breves líneas en *Chile, Arte actual* (Galaz/Ivelic).]
- 3) ***En el nombre del padre*** - [Una mención fotográfica y breves líneas en: *Chile, Arte actual* (Galaz/Ivelic) – Una breve mención en *Performance art en Chile* (González Castro, López y Smith).]
- 4) ***Eclipse*** – [Una mención fotográfica (parcial) en: *Artes visuales: 20 años* (Ernesto Saúl) – Mención en *Chile, Arte actual* (Galaz/Ivelic).]

Nos interesa este aspecto de las obras que aquí hemos estudiado, en función de dejar en claro cuál ha sido el real lugar de cada una de ellas dentro del panorama artístico local, para así, no perder de vista uno de los objetivos que nos hemos propuesto en este escrito, y que es intentar generar un grado de consciencia sobre el progresivo olvido que la figura de este artista ha sufrido después de su deceso en 1988. De ahí que hayamos hecho hincapié en ello al inicio de cada capítulo.

Hemos de decir entonces que, del presente conjunto casi no existen imágenes publicadas dentro de la bibliografía especializada, salvo una muy curiosa excepción en el libro del recién mencionado de Ernesto Saúl: *Artes Visuales: 20 años, 1970-1990*, en el que se presenta una fotografía parcial de *Eclipse I* dentro del capítulo *Fotografía y video*, en el cual se habla de los inicios del uso de estos dispositivos por parte de los artistas chilenos a finales de los años setentas e inicios de los ochentas. Sin embargo, no se le dedica ningún comentario a dicho trabajo (o al artista), al punto que ni siquiera a la

fotografía en cuestión se le identifica, ya que aparece nombrada como “*Instalación*”. Esta correspondería a la sección de *Eclipse I* titulada como *Alcatraz*, en la que se enreja el acceso a uno de los pabellones subterráneos de la Galería Bucci. Es solo al final del libro, en un *Recuento parcial de acciones de arte, intervenciones y exposiciones realizadas en el periodo 1974-1989* que se hace referencia directa a *Eclipse*, fechándolo en 1985, por lo que se deduce que es solo a la primera instalación a la cual se está considerando.

Igualmente será en el estudio de Galaz e Ivelic en donde encontraremos unas muy breves y vagas descripciones de lo que sería *Eclipse I* basándose en algunos testimonios del artista que más adelante analizaremos. Por otra parte, también es posible encontrar un par de líneas en la ya citada investigación *Performance art en Chile* las que no pasan de entender ambas instalaciones como un contenedor de registro de acciones anteriores.

Esta falta de difusión se podría explicar en parte, por la falta de registros de calidad de las instalaciones, las que por sus condiciones lumínicas no favorecían en nada a que esto pudiera llevarse cabo de buena manera. Ahora bien, en honor a la verdad, es solamente *Eclipse I* la que carecería de una documentación aceptable, ya que en cuanto a *Eclipse II* pudimos hacernos de una serie fotográfica de gran calidad, la que estuvo a cargo del fotógrafo y amigo del artista, Jorge Brantmayer, quien afortunadamente conservaba los negativos y tuvo la amabilidad de facilitárnoslos para esta investigación. Ya en lo que respecta a *Eclipse I*, las únicas imágenes que pudimos conseguir fueron, por una parte, gracias a la ayuda de Gaspar Galaz, quien tenía en su poder unas pocas diapositivas de baja calidad, las que proyectó para que a su vez, pudiéramos tomar registro fotográfico de ellas con una cámara digital. Y por otro, las imágenes de una *tira de contacto* que Rosa Lloret conservaba, y de las cuales nuevamente tomamos unas capturas con una cámara digital.

Es así que el poco conocimiento del presente conjunto, más que a una falta de registro en sí misma, obedecería a la ya mencionada falta de interés por parte del medio para con la obra de Codocedo, la que como ya hemos visto, es extensiva a casi toda su producción, puesto que la documentación efectivamente existía, pero nunca hubo una real voluntad de querer dar con ella en miras a una mayor profundización de su legado.

Ahora bien, aquí se ha dicho que el conjunto de *Eclipse* podría ser probablemente, una de las obras más importantes del artista junto con *La serie de la bandera*, pero que, a diferencia de esta última, no estaría ni cerca de contar con la popularidad del grupo de

foto-acciones que estudiamos en el segundo capítulo. Esto es algo que –obviando la recién señalada desidia del medio– nos parece cuando menos insólito, ya que como dijimos, es en este conglomerado en donde encontramos las que podrían ser sus obras más importantes, por ser una suerte de condensado de todo lo hasta ahora visto.

Es en estos trabajos, en donde finalmente la gran mayoría de los tópicos tocados en las obras anteriores, pareciera decantar de una manera más diáfana y al mismo tiempo concentrada, ya que elementos tales como la angustia, el horror o la nostalgia (por solo mencionar algunos) quedarían plasmados de forma muchísimo más evidente, puesto que aquí se acentuaría gran parte de aquello que en las páginas anteriores solo pudieron ser aspectos tangenciales de las obras tratadas.

De ahí que la utilización de la cultura de masas, que hasta ahora se podrían interpretar como intentos aislados por aproximarse a esta, tenga un lugar protagónico dentro de este capítulo, dado que es de aquí de donde Codocedo tomará los referentes principales con los que se apoyará para elucubrar las presentes instalaciones. O dicho de otra manera, serán estos referentes los que se entenderán como los ‘materiales’ con los que el artista modelará o –habría que decir– ‘remodelará’ el espacio de exposición.

Por último, solo nos queda aclarar la metodología de análisis a emplear para el abordaje del conjunto en cuestión –el que tal y como hasta ahora ha ocurrido– irá de lo general a lo particular, siempre con el objetivo de hacer una lectura lo más minuciosa posible, la que en este caso estará apoyada fundamentalmente por los textos escritos para los catálogos de cada una de las instalaciones, entre cuyos autores figuran, el artista y amigo personal de Codocedo, Eugenio Dittborn, y los ya citados Fabio Salas y Pablo Oyarzun. De la misma manera, es que otra fuente de información que será capital para nuestro estudio, pero de la que hasta ahora se había hecho muy poco uso –algo que se debe básicamente, a que las obras que habíamos venido analizando figuraban muy poco dentro de estos documentos– serán los cuadernos de apuntes del artista, de los cuales hay dos dedicados exclusivamente a *Eclipse*.

Asimismo, y al igual que en los casos precedentes, las entrevistas sostenidas con sus cercanos resultarán todavía más necesarias para el estudio y reconstrucción de esta obra de lo que han sido para las anteriores, esto principalmente en la instalación de 1985, debido a la mala calidad de su registro fotográfico.

De la misma manera, pero ya en plano bibliográfico, volveremos a recurrir al ensayo de Foster, *Belleza compulsiva*, y a algunos autores no trabajados hasta ahora, como Víctor I. Stoichita con su libro *Breve historia de la sombra*, Siegfried Kracauer con su estudio *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*, y por último la famosa obra del español Román Gubern *100 Años de cine e Historia del cine*, este último, libro del cual el mismo Codocedo era asiduo, según nos cuenta María Eugenia Meza. Igualmente, pero ahora con mucha más detención, volveremos sobre el texto *Lo siniestro* de Freud, dado que, como en ninguna de las obras anteriores, este escrito posee una relevancia en el trabajo que aquí abordaremos mucho mayor que en lo que hasta ahora hemos visto, algo que estaría dado por la operatividad que dicho concepto adquiere dentro de estas instalaciones. De igual forma, nos introduciremos por primera vez dentro de lo que va de nuestro estudio, en un autor que si bien podría resultar, hasta cierto punto contradictorio con la teoría freudiana, aquí lo entenderemos como complementario, nos referimos a Carl Gustav Jung¹⁸⁰. Será en el suizo en donde el mismo Codocedo indagará para elucubrar las presentes obras, referente que según creemos, no habría sido empleado hasta ahora por el artista, ya que es solo en sus cuadernos relativos a estas muestras, en donde se dejan ver ciertas nociones que podrían aproximarlos a la teoría de la Psicología Analítica iniciada por Jung, sumado a declaraciones explícitas, hechas al ser entrevistado con motivo de su instalación *Eclipse I*: "...esto se apoya en la psicología de Jung, en los arquetipos psicológicos, en los modos de percepción más arraigados que tiene el ser humano."¹⁸¹

Por supuesto que estos son solo algunos de los textos con los cuales sustentaremos nuestras reflexiones, dado que la complejidad de este trabajo amerita una bibliografía aún más copiosa de lo que hasta ahora hemos visto, pero de momento solo se ha optado por mencionar la que posee un carácter principal dentro del capítulo.

Finalmente, y ya en una última línea de documentación –pero igualmente importantes, debido a que conservan testimonios textuales de las opiniones del artista sobre estas obras ya concluidas– haremos uso de la prensa de la época, puesto que como ya hemos visto, en algunas ocasiones Codocedo fue entrevistado para dar a conocer su trabajo a la comunidad.

¹⁸⁰ Sabidas son las discrepancias entre Freud y Jung, las que ya para 1913, los llevaron a seguir derroteros diferentes.

¹⁸¹ María Eugenia Meza, "Las instalaciones de Codocedo", *Ercilla*, Enero de 1986, p. 29

a) *Desinstalando la cripta.*

Como ya se ha dicho, *Eclipse I* es quizás la obra de Codocedo más difícil de adentrarse, debido a la carencia de un registro completo y de buena calidad que nos la retrate, dado que las pocas imágenes con la que contamos, son de carácter sumamente parcial y limitado, no dando cuenta en ningún caso de cómo realmente era esta instalación.

Es por esta razón, que la información visual –dada por las fotografías facilitadas por Galaz y Lloret– la tuvimos que complementar con otro tipo de datos, de carácter testimonial y empíricos. Fue gracias a la combinación de estos tres tipos de fuentes de información, que conseguimos hacernos una idea mucho más clara del espacio expositivo, pudiendo ubicar así cada pieza de la obra en el lugar correspondiente de la galería.

La información testimonial fue dada específicamente por gente que participó con Codocedo del montaje de la muestra y con quienes tenía un dialogo fluido de ideas. Por un lado, Fabio Salas, quien no solo escribió, como hemos dicho, uno de los textos del catálogo, sino que además, ayudó –según él mismo nos cuenta– a la reflexión y a proporcionar algunos de los materiales que le permitieron a nuestro artista poder elaborar la instalación. Tal es el caso de la luz estroboscópica utilizada en uno de los sectores del subterráneo, la que fue elaborada en base a un tocadiscos viejo perteneciente a un primo de Salas: “¡Qué detalle! Esa luz estroboscópica fue otra de mis contribuciones a *Eclipse I*. Era un antiguo tocadiscos de mi primo Sergio Freire, que él había habilitado manteniendo el motor encendido y una ampolleta adosada a la caja del aparato y con un vinilo pegado a la bandeja que poseía un círculo en la placa. ¡Al girar el vinilo en velocidad alta (16rpm) y traspasar la luz el círculo se obtenía un efecto estroboscópico perfecto! Este aparato lo usábamos con mi primo en nuestras fiestas mientras sonaba el rock a todo volumen. Víctor vio la maquinita en una fiesta en mi casa y me lo pidió prestado en aras de arte y la cultura. No le podía decir que no a mi amigo. Mi primo estuvo encantado con la idea. Lo más divertido es que después de la exposición el ‘estroboscopio’ me fue devuelto en perfecto estado. Al cabo de unos años, cuando se acabaron los carretes veinteañeros dejamos de usarlo y terminó sus días en un tacho.”¹⁸²

¹⁸² Fabio Salas. Entrevista vía correo electrónico, Agosto de 2017.

Nos interesa este testimonio, básicamente porque nos proporciona datos sobre el origen y el carácter del tipo de obras que por aquel entonces se producían en Chile, muy lejos de las grandes producciones a las que hoy por hoy estamos acostumbrados a ver en lo que se suele denominar ‘arte contemporáneo’. Sin embargo este será un punto sobre el que volveremos más adelante.

El otro aporte testimonial importante, nos los proporcionó el ya citado Alejandro Albornóz, quien también participara del montaje, y a quien le debemos el primer esquema tentativo del plano del lugar, en base a un boceto dibujado por él en un cuaderno. Si bien Albornoz tenía varios vacíos sobre algunos de los temas que fue consultado, nos ayudó a abrirnos camino en este ignoto personaje que era Víctor Hugo Codocedo, dado que fue la primera persona que entrevistamos que tenía recuerdos más claros y relativamente ordenados sobre su obra y sus intereses.

Asimismo, otro testimonio que resultó sumamente útil, fue el que la periodista María Eugenia Meza nos proporcionara en la entrevista realizada al artista, curiosamente publicada el mismo día que finalizaba la exposición (7 de Enero de 1986). Es en esta en donde Meza nos ayuda a hacernos una idea un poco más organizada de cada una de las partes de la instalación, esto gracias a la descripción que hace. Igualmente provechosa fue la entrevista realizada por el periodista Ernesto Saúl, quien también conversara con Codocedo en una columna de la revista *Cause* dedicada a *Eclipse I*, y publicada, al igual que la anterior, cuando la instalación ya había finalizado hacía algunas semanas (28 de Enero de 1986). Volveremos sobre estas entrevistas cuando se comience con el “recorrido” descriptivo que se hará por la Galería Bucci, y posteriormente con el análisis de obra mismo.

Por último, destacamos la ayuda proporcionada por don José, actual propietario del local ubicado en la calle Huérfanos 526, y hoy convertido en un concurrido *Sex Shop* ubicado en el centro de Santiago. Valga lo anecdótico de este hecho, para decir que fue una de las entrevistas más provechosas de las que hasta ahora habíamos podido realizar, esto debido a que junto con su testimonio, don José –quien adquiriera el local hace unos 10 años atrás– nos permitió recorrer el subterráneo del recinto, mientras nos iba comentando las modificaciones que había tenido a como originalmente era. Actualmente, esa parte de la galería ha sido tapeada por el pasillo, dejando habilitada solo una de las habitaciones a las que este daba acceso (habitación C). Las otras dos fueron vendidas, y hoy por hoy forman parte del local contiguo.



Reconstrucción del plano referencial de la Galería Bucci hacia 1985

Es de esta forma, que hemos podido reconstruir un espacio que hasta antes de esta investigación nos resultaba tremendamente confuso, ya que ninguna de las descripciones que obteníamos era satisfactoria, inclusive las brindadas por las personas que participaron de la muestra, ya que si estos relatos no se hubiesen complementado con las fotografías y con la experiencia de haber visitado el lugar, nos habrían sido insuficientes como para poder elaborar finalmente el plano en cuestión.

Ahora bien, una vez aclaradas las dificultades en la reconstrucción espacial del recinto en el cual se emplazó *Eclipse I*, nos centraremos en hacer una descripción lo más acuciosa posible de cada una de las partes de las que esta obra se componía. Es así, que al igual que en el capítulo anterior, emplearemos la dinámica del ‘recorrido imaginario’, para de esta forma, aproximar al lector a lo que podría haber sido la experiencia de adentrarse en las habitaciones de la Galería Bucci. Igualmente, y para ser lo más precisos posibles, utilizaremos la denominación con la que el mismo artista titula cada una de las salas del lugar, las que en la primera página del catálogo figuran de la siguiente manera:

“Reparto.

Sala N°1: Eclipse

Sala N°2: El Resplandor

Sala N°3: Alcatraz

Sala N°4: Nosferatu

Pasillo: La Momia

Disco que gira: Jorge Negrete.

Mago: El gran Houdini.

Niño: Aladino.”

La primera sala, correspondiente en el reparto a ‘Eclipse’ y ubicada en primer piso de la galería, la hemos identificado en el plano con la letra ‘A’, y es con ella con la que el visitante establece un primer contacto con la obra en cuestión. Es la única habitación de la galería que posee luz natural, ya que da a la calle y está dotada –como lo suelen estar los locales comerciales– de una gran vitrina, en la que el artista dispuso el título de la exposición con mayúsculas: “ECLIPSE”.

Es justamente en esta sala de ingreso a la galería, en donde Codocedo dispone lo que podría ser una de las principales características de la instalación, – o habría que decir, citando al mismo Dittborn en su texto escrito para el catálogo de la obra, “desinstalación”¹⁸³– la luminaria del lugar desmontada, disponiéndola en el suelo de la sala de ingreso de manera totalmente ordenada y regular. Quita los paneles conectores de todo el subterráneo (en donde se colocan los tubos fluorescentes del techo) y los ubica de forma ordenada por los bordes de la habitación. Algo similar hace con los tubos fluorescentes y focos halógenos, los que dispone uno al lado del otro, como intentando dar cuenta de lo modular y lo serial que poseen estos objetos.

¹⁸³ “El proyecto actual de Codocedo no es una instalación. Nada allí se instala. Es la Galería aquello que Codocedo desinstala. Apaga. Completamente. Travistiéndola.” – Del texto: *Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza*, catálogo para la exposición Eclipse 1985.



Exterior Galería Bucci [Cortesía de R.L.]

En esta misma sala, pero ahora en la cara frontal a la entrada de la galería, monta una gran plancha rectangular de poliestireno expandido (comúnmente llamado plumavit o tergopol) colocada de forma levemente oblicua entre el suelo y el techo, apoyándose aparentemente en una posible viga del lugar, dado que justo detrás de este, se encuentra la escalera para acceder al subterráneo. Un elemento interesante que es insertado en la susodicha plancha, es la flecha que la atraviesa, objeto del que volverá a hacer uso, como ya veremos, un par de años más tarde para *Eclipse II*.



Arriba: luminaria de la galería dispuesta en el suelo de la sala N° 1 – Abajo: Victo Hugo Codocedo junto a la plancha de tergopol atravesada por la flecha, sala N° 1 de la Galería Bucci [Cortesía de R.L.]

Es bajando por la escalera, es cuando todo comienza a tornarse más difícil de describir, esto por las ya mencionadas condiciones lumínicas del espacio, producto de la misma obra. Cabe mencionar también que es en esta sección de la instalación, en donde gran parte de lo que a continuación se describirá está basado en el relato de los entrevistados, como asimismo de las limitadas imágenes de las que nos pudimos hacer.

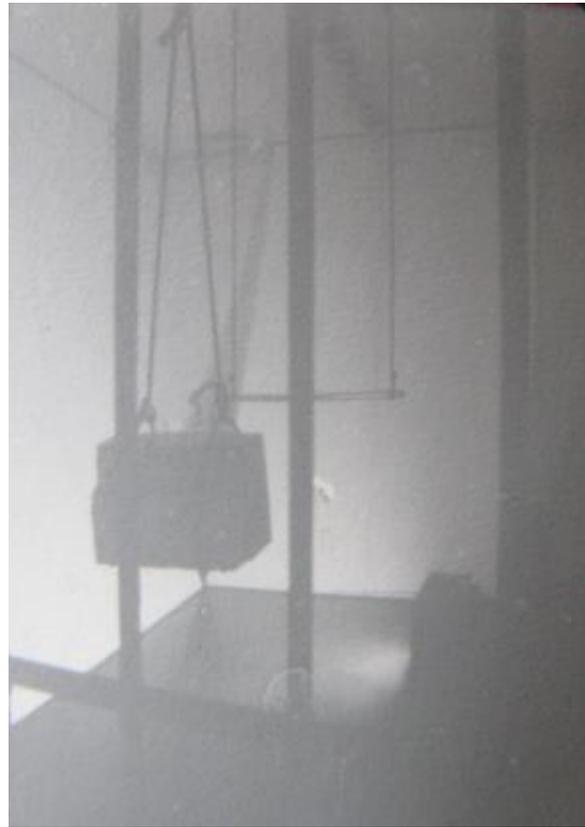
La sala que hemos identificado con la letra B, y a la que el mismo Codocedo tituló como ‘El Resplandor’, correspondería a aquella con la que uno se encuentra inmediatamente después de haber bajado la escalera. Estaría ocupada por un proyector, el cual aparentemente disparaba su haz de luz blanca desde el muro opuesto al que se encontraban las personas que descendían por la escalinata, haciendo que su sombra se proyectara sobre la pared que quedaba justo a sus espaldas, produciendo así que esta variara de tamaño y forma dependiendo de su propio desplazamiento. Esta sombra se proyectaba, según nos contó Fabio Salas, sobre unas sábanas blancas colgadas en el mencionado muro y de la que él mismo señala que esta habitación: “A parte de ser una alusión al film de Kubrick, contenía esa luz fantasmal proyectada desde una lámpara sobre una sábana o lienzo suelto.”¹⁸⁴ Otro elemento con el cual esta sala contaba, era el ventilador de techo, el cual al estar encendido hacía que las sabanas se movieran.

Seguido de este espacio, se encontraba el cuarto que el artista nombró como ‘Alcatraz’, y que aquí identificamos con la letra C. La característica principal de este pequeño claustro, es que precisamente era el único que no permitía el ingreso de los espectadores, puesto que les bloqueaba el acceso con una reja, no sabemos si colocada intencionalmente por el artista, o bien parte de la infraestructura de la galería. Lo que sí sabemos, es que tras estos barrotes se encontraban dos televisores, los que por la disposición que tenían impedían al espectador visualizar las pantallas. Uno se encontraba colgado del techo dándoles ‘la espalda’ a los visitantes, mientras que el otro fue colocado en el suelo, pero de ‘perfil’ a la puerta enrejada. Junto con esto, también se dispuso de un trapecio acrobático, el que colgaba frente al primer televisor. Asimismo las paredes de esta sala fueron tapadas parcialmente por grandes planchas de plumavit (similares a la de la sala A) y apoyadas de manera oblicua sobre los muros, lo que aumentaba la luminosidad generada por las pantallas encendidas de estos aparatos.

¹⁸⁴ Salas, entrevista, Agosto 2017.



Sala *Alcatraz* desde el 'interior'. [Cortesía R.L.]



Sala *Alcatraz* desde el 'exterior'. [Cortesía R.L.]

Es la última sala del recinto, la que Codocedo bautizó como *Nosferatu* (en una evidente alusión al filme de Frederich Whilem Murnau de 1922), es esta habitación a la que hemos identificado con la letra D. Existe una breve reseña del espacio hecha por el periodista Ernesto Saúl, en el artículo mencionado y escrito para la revista *Cauce*, el que lo describía de la siguiente manera: "... la última sala, dividida en diagonal por una tela

transparente, sobre la que se dibuja la sombra de una figura de murciélago (Nosferatu) pintada sobre un vidrio y proyectada, desde atrás, por la luz de una vela.”¹⁸⁵

Finalmente nos interesa describir el espacio de la galería identificado con la letra E, el pasillo. Es este ‘no lugar’ el que el artista bautiza como *La Momia* y en donde coloca uno de los objetos por los que esta instalación suele ser recordada, el sarcófago de plumavit. Este es ubicado al final del corredor, el que es regado con tierra, en plena concordancia con lo que el mismo ataúd tiene escrito sobre su cubierta con letras de tergopol (a modo de bajo relieve): *Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza*, justamente la frase con la que la exposición es subtitulada. Este pasillo, junto con ser la ruta de acceso a las otras habitaciones, es convertido en un espacio expositivo en sí mismo, no solo por el féretro de tergopol recién mencionado, sino porque además en este, Codocedo dispone una serie de pequeños cuadros en los que muestra registros de obras anteriores, principalmente acciones. Según algunos relatos podríamos inferir, aun cuando no lo sabemos con seguridad, de qué trabajos podría tratarse específicamente. Sin embargo esto es algo sobre lo que, llegado el momento, nos explayaremos con mayor detención. Cabe destacar también, que es este sector del subterráneo el que artista ilumina con la ya mencionada ‘luz estroboscópica’.



Sala N° 4, ‘Nosferatu’, Murciélago pintado sobre vidrio, y cirio encendido atrás.

[cortesía Gaspar Galaz].

¹⁸⁵ Ernesto Saúl, “La Luz Censurada”, *Cauce*, 28 de Enero de 1986, p.26.

Para concluir con la descripción de *Eclipse I*, nos enfocaremos en los últimos tres ítems del “reparto” hechos por Codocedo. En primer lugar el “Disco que gira: Jorge Negrete” cantante que se hace una vez más presente dentro de la producción del artista, y con el cual ya nos habíamos topado al analizar *El nombre del padre*. Según sabemos, el disco que giraba, en verdad no emitía la música grabada en este, así al menos nos los señala Fabio Salas: “Lo principal en este punto era el ruido blanco de la aguja del pick-up sobre el vinilo. La música nunca sonaba ya que la aguja del tocadiscos rebotaba interminablemente sobre el surco liso que bordea la galleta central del vinilo, como si una añeja señal de vida hubiese terminado inconclusa.”¹⁸⁶ Según entendemos, este sonido operaba específicamente en la habitación de *Nosferatu*. Sobre esto María Eugenia Meza también dedica algunas palabras al decir que: “Un sonido como de mar [...] o de útero materno, que resulta ser un disco puesto interminablemente con la aguja en los surcos no grabados, retrotrae a un espacio arcaico, al mito más antiguo...”¹⁸⁷



Ataúd de plumavit sobre piso con tierra correspondiente a ‘La Momia’ [cortesía de G.G.]

¹⁸⁶ Salas, entrevista, Agosto de 2017.

¹⁸⁷ Meza, “Las instalaciones de Codocedo” p. 28.

Respecto al “Mago: El Gran Houdini” y “el “Niño: Aladino” el mismo Codocedo dice que: “Hay dos fantasmas básicos en la exposición: Aladino y Houdini. Aladino existe solo en la fantasía mía y Houdini está con su frase. Creo que son dos fantasmas que materializan lo infantil, lo maravilloso, la candidez.”¹⁸⁸ Es así, que estos últimos dos personajes de la instalación, no obedecerían al plano físico, sino que parecieran formar parte exclusivamente del mundo interior del propio artista, aunque como veremos a lo largo de este episodio, de alguna u otra manera, lo interior es algo que está latente en cada elemento de la exposición.

Ya en relación a *Eclipse II*, y según lo que nos cuentan algunos de sus cercanos que tuvieron la posibilidad de asistir a ambas muestras, esta fue bastante menor comparada con su primera parte, ya que según dicen, *Eclipse I* poseía un nivel de solidez conceptual y acabado formal que resultaba difícil de igualar. Aun así le reconocen a la instalación de 1987 los méritos correspondientes y en ningún caso lo consideran un mal trabajo.

Ahora, en lo que a nosotros respecta y desde lo que a partir de las fotografías se puede apreciar, existen varios aspectos de interés de los cuales nos gustaría hablar y que no se corresponden para nada con el adjetivo de ‘menor’ con el cual ha sido calificada.

En primer lugar, y sin duda alguna lo que más salta a la vista, es precisamente aquello correspondiente a las condiciones físicas del espacio expositivo, el que muy por el contrario del que albergó a la obra de 1985, este no obedece en ningún caso a un local comercial del centro de Santiago adaptado para galería de arte (como era el caso de Galería Bucci), sino, tal y como su nombre lo indica, se trataría de un ex garaje mecánico automotriz, en el cual nada pareciera haber sido remozado para albergar lo que entendemos por ‘obras de arte’. Es así, que consideramos esta como una de las características más peculiares del presente lugar, ya que aun cuando había transcurrido más de un año desde que comenzara a funcionar¹⁸⁹ como uno de los espacios contraculturales más activos de la década, nunca se despojó de esa impronta ‘industrial’.

Asimismo, las fotografías nos hablan sobre las condiciones lumínicas del lugar, las que parecieran ser evidentemente mucho menos limitantes que las de Galería Bucci, algo

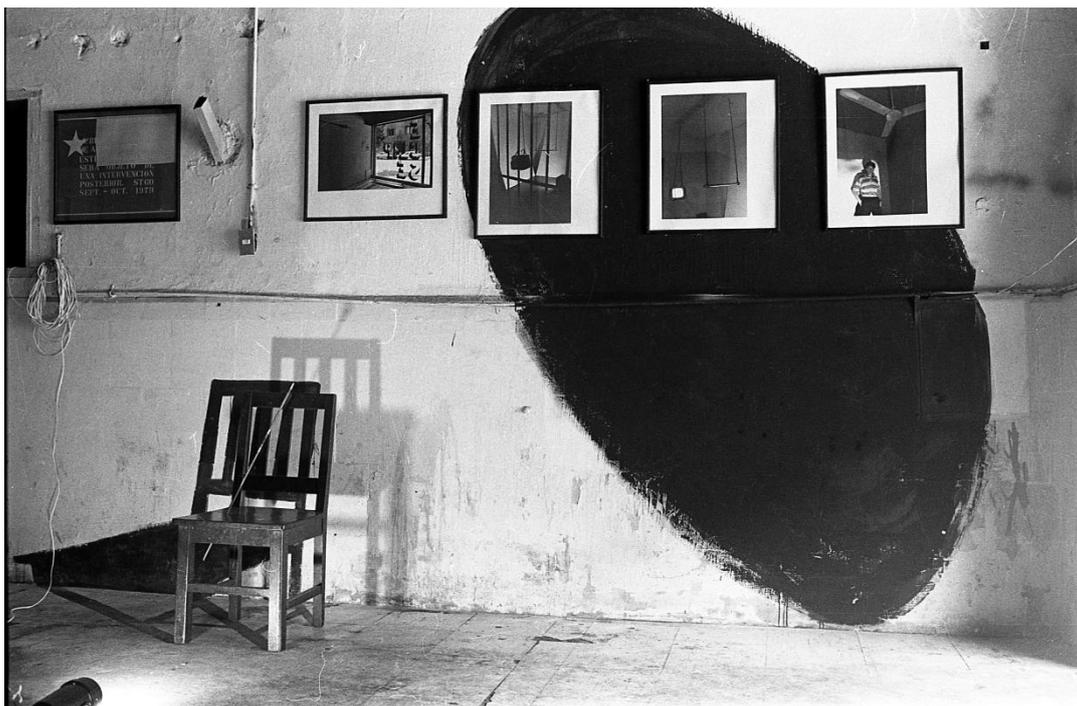
¹⁸⁸ Meza, p. 28.

¹⁸⁹ El *Garage Internacional Matucana 19* (popularmente conocido como *Garage Matucana*) fue inaugurado a mediados de 1986.

dado por las características del espacio, que no obedecía a un recinto totalmente cerrado y hermético, como sí lo era el subterráneo de la Bucci. Esto es algo de lo que las mismas fotografías nos dan cuenta, básicamente porque en ellas advertimos fuentes lumínicas que provienen tanto del exterior, como también del proyector cinematográfico y del foco halógeno utilizado. Todo esto, sumado al simple hecho de que el registro fotográfico hubiese podido ser realizado sin mayores problemas, algo que pareciera ser un arma de doble filo, ya que nada nos cierra la posibilidad de que la susodicha ‘superioridad’ de la primera parte de *Eclipse* en 1985 (sobre la segunda de 1987) haya radicado en gran medida en las condiciones lumínicas a las que fue sometida la Galería de la calle Huerfanos, un precio que se habría pagado precisamente, con la imposibilidad de poder dejar un buen registro de la obra.



Caballo negro, bandera chilena con proyección de *Nosferatu* de Murnau y postes de alumbrado [Cortesía de Jorge Brantmayer]



Silla con flecha, iluminada por foco, cuadros con fotografías de Eclipse I y postal de la bandera con pared pintada de fondo. [Cortesía de J.B.]

Es dentro de las mismas condiciones espaciales que el recinto proporciona, en donde también inferimos la holgura que este posee, algo absolutamente contrastante con las descripciones que hemos recibido del primer lugar, y que se nos corrobora con las limitadas fotografías que hemos podido conseguir. Además, esto se podría deducir sin tener que ver imágenes de ninguno de los dos espacios, con el solo hecho de saber que antes de ser un centro cultural, albergaba automóviles en su interior y que para *Eclipse II*, Codocedo pudo disponer sin mayores problemas un caballo vivo dentro del lugar.

Sobre esta pieza de la obra cabe decir que, ayudaría a enriquecer ese amplio anecdótico que se teje en torno ella, y del cual uno de los mejores ejemplos de esto nos lo proporcionaría la prensa de la época, ya que fue el mismo Codocedo que en una entrevista dada a la revista APSI, comentara, no sin un grado de sorna que: “En tiempos de ecología, algunos se molestaron”¹⁹⁰ y es que fue en parte por esta “molestia de algunos” –específicamente debido a la presión ejercida por grupos ecologistas– que tuvo que sacar al animal del lugar unos días antes del término de la exposición, el que estuvo casi dos semanas atado en una esquina del galpón, y en donde se le proporcionó alimento y un recipiente con agua.

¹⁹⁰ Donoso, Claudia, “Eclipse interruptor” APSI, n° 223, p. 49, 26 de Octubre de 1987.

Otro elemento que nos habla de las dimensiones del lugar, serían los postes de madera que fueron colocados casi en la mitad del recinto, tres de ellos apoyados contra una viga, y uno más ubicado en el suelo de forma diagonal. Según se indica en el mismo artículo recién citado, estos corresponderían específicamente a: “postes de alumbrado público, que por su tamaño constituyeron una referencia destinada a variar la escala de la mirada.”¹⁹¹

Ya en el muro adyacente al caballo, pero en la parte superior de este, vemos que el artista coloca de forma sumamente tensada la bandera nacional, sobre la cual proyecta el film de Frederic W. Murnau, *Nosferatu* (1922). Junto a esta, y solo distanciada por un pilar de la estructura del lugar, un rectángulo negro pintado sobre la pared, en el que escribe el texto con el que la muestra se subtitula, “El faraón tiene cara de nuevo”, todo en letras blancas, mayúsculas y cursivas. Igualmente, sobre el mencionado pilar coloca un reloj de pared, con el que el visitante puede chequear la hora.

Por el lado opuesto de este cobertizo que es la galería, nos encontramos con algunos componentes de la instalación que difieren de los recién tratados, principalmente en su escala. Notamos que son en su mayoría objetos de pequeño tamaño, y que buscarían activar el muro que está al frente de aquel en que la bandera y el escrito fueron dispuestos.

Es aquí donde encontramos cinco fotografías enmarcadas, de las cuales cuatro retratan algunos de los espacios de Galería Bucci intervenidos para la primera parte de *Eclipse* en 1985.

De izquierda a derecha, reconocemos en la primera imagen lo que podría ser el único de los cinco cuadros que pareciera no remitir a *Eclipse I*, sino a dos –o incluso a tres– de las obras ya estudiadas con anterioridad. Nos referiremos en primer lugar, a la pequeña tarjeta postal utilizada en la obra correspondiente al tercer capítulo. Asimismo, el cuadro se conectaría con *La serie de la bandera*, específicamente con *Intervención a la bandera*, por todo lo analizado en su momento, y cuya pieza resultante (la bandera tensada en el bastidor) terminó igualmente siendo expuesta en la obra vista en el capítulo anterior (*Contingencia*), para finalmente y por defecto, vincularse a esta instalación, en la que ambas parecieran comparecer casi como una sola unidad. Esto,

¹⁹¹ Donoso, p. 49.

debido a que la fotografía de la bandera enmarcada, evocaría inevitablemente –debido a su forma y rigidez – a la *Intervención*.

En segundo lugar, vemos la fotografía que retrataría el pequeño hall de entrada de la Galería Bucci, pero con una vista hacia el exterior, y en cuya vitrina advertimos las letras adhesivas en el vidrio que armarían la palabra “ECLIPSE”. De igual forma, es que se puede distinguir la calle Huerfanos y algunos autos estacionados en esta. Ya dentro de lo que se distingue al interior del espacio, reconocemos parte de los tubo fluorescentes que, tal y como lo dijimos unos párrafos atrás, el artista dispuso ordenadamente en el suelo.

La tercera imagen nos muestra lo que fue la habitación titulada como *Alcatraz*, y en donde vimos cómo Codocedo bloqueaba el ingreso a esta con una reja, y a través de la cual los visitantes podían ver lo que se disponía en el interior, mientras que la cuarta fotografía, presenta esa misma habitación, pero vista desde adentro, por lo que podemos ver las pantallas de los monitores y el trapecio en primer plano.

Y por último, el quinto cuadro retrata al artista posando, aparentemente en la recámara titulada por él mismo como *El Resplandor*, y en donde se le ve iluminado por la luz de lo que podría ser un reproductor de diapositivas, el que en este caso, no pareciera estar mostrando imagen alguna. Distinguimos también las aspas del mencionado ventilador de techo.

Ya en el suelo adyacente al muro en donde han sido colgados estos cuadros, vemos que la silla podría ser el elemento más predominante de este lado del galpón, algo que no solo estaría dado por ser el único objeto totalmente volumétrico, sino porque además es iluminado de manera expresa por medio de un foco halógeno dispuesto en el suelo y que apunta directamente a esta. Asimismo, vemos que en el mueble hay un extraño objeto que pareciera estar ensartado en el asiento, y el que a simple vista no resulta fácil de reconocer. Es solo después de dar varios intentos y habiendo ampliado la fotografía al máximo posible, que nos percatamos de que esa delgada línea, no sería otra cosa que una flecha clavada en la madera de la silla.

También relativo a la presencia de este mueble y derivada del mismo, vemos que en la pared, junto con proyectarse su sombra, hay también lo que se podría entender como un “vestigio de una sobra anterior”, creada muy probablemente cuando el artista buscaba acomodar el foco de luz probando distintas posiciones para este. Es así, que esta

“sombra” hecha con pintura negra, se plasma en el muro dando cuenta de otro posible momento de la silueta proyectada por la silla. Igualmente pintado en la pared, pero ubicado hacia el lado derecho de esta, vemos una especie de elipse negro que se presenta como un gran y sombrío agujero. No tenemos certeza si esta figura fue producto de la proyección de algún objeto en particular, sin embargo la forma que posee tiene un cariz manifiestamente amenazante, ya que pareciera abalanzarse sobre los otros objetos anteriormente descritos (incluidos los cuadros) puesto que da la impresión de surgir de atrás de estos para engullir todo lo que encuentra a su paso.

Por último, y para cerrar lo concerniente a los aspectos formales de *Eclipse II*, solo nos quedaría por destacar la presencia de una última pieza dentro de esta instalación, la relativa al cinematógrafo y por medio del cual la mencionada película (*Nosferatu*) es reproducida durante la exposición. Sin duda, de todos los objetos que se ubican en ese lado del garaje, es justamente dicha máquina la que más desapercibida había pasado ante nuestros ojos, ya que dado el tamaño de las fotografías hubo que revisarlas varias veces, para al fin poder dar con esta, la que solo aparece incluida en solo una de las 23 instantáneas que componen el registro de la muestra. El proyector es dispuesto en una pequeña cavidad de base rectangular dentro del muro, y que se ubica justo al lado izquierdo del cuadro de la bandera de Chile. Imaginamos que en algún momento este hueco fue una despensa para guardar cosas, pero que sin embargo, y debido a la precisión con la que el aparato se deposita en su interior, pareciera haber sido diseñado exclusivamente para su contención. Es desde la oscuridad de este pequeño agujero –el que ya no es pintado sino real– de donde el mecanismo cinematográfico lanza su luz para que el film pueda finalmente hacerse visible.



Fotografía con gran angular en donde se puede apreciar el espacio en donde fue ubicado el cinematógrafo que proyectaba el film de F. W. Murnau. [cortesía de J.B.]

Es al enfrentarnos a *Eclipse*, que somos testigos por primera vez en lo que va del escrito, de lo que aquí hemos definido como una instalación con todas las características propias del género, y que en su momento fueron expuestas basándonos en las reflexiones del filósofo Pablo Oyarzun, quien las pensara justamente para la segunda parte de esta obra en 1987. Es dentro de estas consideraciones que nos moveremos para entender el presente trabajo, ya que como dijimos, nos parecen las más atinentes, debido a que fueron pensadas exclusivamente para esta instancia. Es así, que aclaramos también el hecho de volver nuevamente sobre este texto, que ya en el primer capítulo habíamos tocado parcialmente, pero que ahora lo trabajaremos de forma un poco más detenida.

Hemos de recordar, que el autor del texto parte dejando en claro la especificidad de la instalación, en el sentido de que estas obedecen y se determinan por las peculiaridades del espacio en donde está emplazada, el cual a su vez, es alterado y tensado por los mismos objetos ahí dispuestos, de ahí que Oyarzun le atribuya “el peculiar carácter de

una *dis-posicion* [...] porque dispone objetos según las diversas posibilidades de la comparencia espacial, desde lo yuxtapuesto a lo superpuesto y hasta aquello que por ausencia o por inferencia es solo supuesto. Al hacerlo, no meramente apila o junta cosas; no meramente mide distancias métricas sobre el soporte de un solo y unívoco espacio. El instalador debe tomar nota sobre los peculiares espacios que los objetos, cada cual el suyo, tributan como escalas y como ambientes, como estelas y trazas y tramas de procedencia. Le es preciso pre meditar la coexistencia de tan diversos y a veces tensos espacios –que los objetos signan– en aquel otro, específico también, en que los dispone. El régimen de la instalación es *in situ*.”¹⁹²

Es con estas palabras con las que Oyarzun plantea las peculiaridades espaciales de la instalación como una suerte de ontología del género, y que percibimos manifiestamente en *Eclipse*. Es esta unicidad de la instalación señalada por el autor, y a la que ya nos hemos venido refiriendo a lo largo del escrito, la que finalmente emerge aquí de manera plena, haciendo uso de todo su potencial, el que es dado en este caso, principalmente por la complejidad del trabajo. Es gracias a dicha complejidad que –especialmente *Eclipse I*– tiende a acoplarse a lo arquitectónico, debido a que el artista trabaja connotando, con cada uno de los elementos ahí “*dis-puestos*”, el espacio que utiliza, el cual ya no es el mismo que era antes de montada la instalación.

Junto con esto, Oyarzun deja claro que la espacialidad y fisicidad de lo “*ex-puesto*” no es lo único de lo que la obra está hecha, y es ahí cuando lo temporal toma relevancia: “Parece ser inherente a toda instalación disponer también las condiciones y magnitudes de su propia temporalidad. Objetos, hechos y cambios hay ahí que datan o registran un tiempo. Objetos que así como implican sus espacios diversos, difieren unos de otros por sus específicos tiempos, sus ritmos y perduraciones; hecho que se muestra en la puntualidad de su acaecer, que solo se evoca a través del residuo o la huella, o que se suspende en su gravitante inminencia; cambios a que es sometido –a sabiendas o también inopinadamente– el aparataje total de lo instalado.”¹⁹³ Con esto es que el autor del texto le atribuye a la instalación una naturaleza temporal que no le es posible desconocer, debido a la pertenencia y origen de los cuerpos que la constituyen. Esto es algo que vimos de manera manifiesta en el capítulo anterior –al detenernos en el texto *Una bomba cerrada*, escrito para la obra *Contingencia*– y que tal y como lo

¹⁹² Catálogo de la muestra *Eclipse II: El faraón tiene cara de nuevo*. Desde el 2 al 27 de Octubre de 1987 Garage Internacional Matucana 19, Santiago de Chile, textos de Eugenio Dittborn y Pablo Oyarzun.

¹⁹³ *Ibíd.*

anunciamos, en *Eclipse* tomará aún más fuerza, de la misma forma en que lo harán otros aspectos de la producción del artista.

Es al exponer este crisol de momentos diferentes en uno solo, en donde la instalación apelaría a lo temporal en tanto naturaleza propia, y de forma cuasi tautológica, a la vez que subordina dichos tiempos al que ella misma, en su condición de obra física, estaría determinando: “De esta suerte, la multiplicidad de los objetos y la heterogeneidad de los respectivos espacios es *expuesta* a la variedad de tiempos convocados, durante el tiempo prescrito de la instalación.”¹⁹⁴ En palabras de Oyarzun: “El tiempo físico obviamente es una *afección* de la obra de arte. No obstante, dista de ser una a la que tradicionalmente se le concede el rango de un ingrediente constitutivo [...] en la instalación el tiempo ejerce su pasivo poder de pura afección como algo que abraza la duración de lo instalado, que la abraza y excede. Quizás sea esto lo que subraya con más fuerza el específico valor expositivo de la instalación. Ello, por cierto, obedece a una manera determinada de trabajar el tiempo, que en la instalación opera como *retardo*. La norma de la instalación es la exposición de lo dispuesto a un tiempo retardado y *en* un tiempo retardado.”¹⁹⁵

Es esta lógica del “tiempo retardado”, y en base a la cual operarían las instalaciones que dentro de este estudio hemos abordado, la que sería totalmente coherente con lo que Zurita y Eltit, unos años antes ya habían considerado como una característica consustancial de lo instalativo en Codocedo. Los autores reflexionaban –tal y como lo acabamos de señalar– sobre *Contingencia*, y de cómo el artista operaba aquí, destacando que: “Al reseñar Codocedo las huellas de esas intervenciones hoy, en Galería Sur, cumple el ritual del recordatorio, salvo que ese recordatorio deviene doble: por una parte se recuerda lo efectivamente marcado, y por otra, se recuerda la galería en cuanto objeto convencional y receptáculo de una espacialidad distinta a ella misma.”¹⁹⁶ De esta manera es que podríamos equiparar la idea de “recordatorio” efectivamente a un “tiempo retardado”, debido a que el recordar es una actividad que solo es posible en un tiempo diferente (y diferido) al de aquello que se está recordando. Y a su vez, el objeto en tanto huella de un evento pasado como componente principal de una instalación. Todo esto, es algo que vemos presente de forma casi constante en la producción de Codocedo que aquí hemos trabajado, y que en la presente obra vuelve a operar de

¹⁹⁴ *Ibíd.*

¹⁹⁵ *Ibíd.*

¹⁹⁶ *Op. Cit.* Zurita/Eltit.

manera evidente, uno de los mejores ejemplos de ello sería el registro fotográfico que utiliza, tanto en *Eclipse I* como en *Eclipse II*, el que funcionaría a modo de cita autobiográfica de su propio desarrollo en tanto obra. Sin embargo, esto será algo sobre lo que volveremos más adelante.

En definitiva el espacio y el tiempo son, según Oyarzun, elementos fundacionales del género de la instalación, al punto de que el segundo estaría operando: "...a manera de revelador de los objetos afectados: rubrica sus caracteres diversos. Pero, por otra parte, como retardo, el tiempo tiende a detenerse, y en esa proclividad, a hacerse sitio, espacio, y también a ofrecerse como cosa expuesta."¹⁹⁷ El autor continúa y dice que: "Si se quisiera poner en concepto esta operación de la instalación, tal vez serviría pensar en aquello a que la instalación, según se ve, alude material y nominalmente: el trato cotidiano con los objetos como cosas disponibles, fundado en su estar instaladas como entorno o situación o –más exactamente– como *inmediación*, asignadas al empleo, al gasto y al intercambio, o resignadas en el desuso."¹⁹⁸ Es así, que Oyarzun concibe la instalación como algo que pareciera aludir a una relación cotidiana con los objetos, entendidos estos, como aquello de lo que se dispone por el simple hecho de estar ahí, espacialmente próximo a los efectos inmediatos de nuestra voluntad, ya sea para usarlos a nuestro antojo o sencillamente dejarlos como están. Algo de lo que *Eclipse* en sus dos versiones, es poseedor, al ponernos próximos ante un cúmulo de elementos de la más diversa índole, y al situarnos ante un(os) tiempo(s) diferente(s) al que nos encontramos y darnos la posibilidad de reflexionar en torno a esto.

Asimismo se refiere a las dificultades que la ambigüedad del término *instalación* presentaría, por el hecho de que: "El mundo de lo diario comparece en su conjunto como instalación en el sentido de su inmediata disponibilidad: para el trabajo y para el ocio y para el trato, para el régimen global del *funcionamiento*. Por eso hay acaso la eventualidad de un equívoco en el uso del término."¹⁹⁹ De esta manera es que la instalación poseería un carácter de "cotidianeidad", el cual se fundaría precisamente en la familiaridad y fácil acceso por parte nuestra, a los elementos que la conforman. Un aspecto del que *Eclipse* está evidentemente dotado, no solo por la naturaleza de los objetos utilizados, sino por la condición de vectores del espacio público y cotidiano, al cual de alguna u otra manera, retrotraen al espacio de la galería, articulando en su

¹⁹⁷ Oyarzun, *Catalogo Eclipse II: Sobre el Concepto de Instalación*, Op. Cit.

¹⁹⁸ *Ibíd.*

¹⁹⁹ *Ibíd.*

conjunto un discurso que buscaría retratar el sentir, que la realidad de aquel momento producía en los sujetos (un Chile en dictadura).

Ahora bien, aun cuando la instalación alude a ese “cotidiano” de ningún modo busca reproducirlo, o convertirlos en meros objetos de contemplación, sino que el propósito de la instalación estaría más próximo a ejercer un cambio del potencial significativo de los objetos con los cuales está construida: “La instalación como obra, ciertamente alude a esos modos imperantes de la cotidianidad, pero no para reproducirlos o afirmarlos, no para ofrecerlos de vuelta favorecidos con la añadidura de su mirabilidad, a fin de dar de ellos una experiencia compensada, sino para revertirlos, para *re-signarlos*.”²⁰⁰ Es justamente ahí, donde la articulación del susodicho discurso (en el caso de las instalaciones aquí tratadas, y en particular de *Eclipse*) tiene lugar.

Es de esta manera como las reflexiones de Oyarzun se acoplarían a la obra en cuestión, esclareciendo aspectos de la naturaleza de la misma que podrían haber pasado desapercibidos ante nuestra fragmentada visión, la que solo se había estructurado hasta ahora, en base a algunos testimonios y limitadas fotografías.

b) Repositorio de monstruos.

Pues bien, recién acabamos de ver de manera general, el funcionamiento de una instalación, género en donde el conglomerado de objetos que la conforman, se articulan de tal manera que permite la densificación de los significados que estos, por sí solos, nunca podrían llegar a tener, y de cómo esta operatividad se encuentra presente en la obra que en este capítulo nos ocupa. Lo que corresponde ahora, es dejar en claro cómo este proceso, expuesto por Oyarzun, se aplicaría en *Eclipse*, y de qué manera, esto nos ayudaría a entender los procesos internos de cada una de las partes de la obra.

Una de las características principales de *Eclipse*, es la incorporación de algunos de los más famosos personajes del imaginario del horror dentro de los elementos que constituyen la obra, los que en mayor o menor medida, comparecen dentro de su composición a modo de referencias, indirectas en *Eclipse I* y directas en *Eclipse II*. Es el mismo Eugenio Dittborn, quien al inicio de su texto escrito para la instalación de 1985, hace referencia a esto al señalar que: “Codocedo logró finalmente y luego de varios

²⁰⁰ *Ibíd.*

meses de trabajo sostenido suprimir su proyecto inicial de obra para la Galería Bucci. Aquel proyecto se interesaba en los monstruos construidos por el cine clásico. Drácula. La Momia. Frankenstein. King Kong. Aquel proyecto inicial fue drásticamente comprimido. Drenados los monstruos. Por drenar debe entenderse suprimirlos por substitución. Apartarlos por desplazamiento. Debe entenderse entonces, censurarlos. Pero Codocedo no pudo evitar que una cierta energía de esos monstruos del cine clásico suprimidos se instalara como peso muerto en su proyecto actual de obra. Es más. Dicho proyecto consiste propiamente en la escenificación de esa energía residual.²⁰¹ Es con esto, que el autor del texto deja de manifiesto que la comparencia de las figuras clásicas del horror, no será algo explícito dentro de la obra, sino que estas solo estarán presentes en ella a modo de remanente, o en palabras de él mismo, a modo de “residuo”.

Por otro lado, en el caso de *Eclipse II* esta lógica difiere un poco, en el sentido que aquí el artista sí hace mención explícita de al menos un personaje concreto dentro de la instalación, Nosferatu, el que comparece al ser proyectado el film. Fuera de eso, no existen mayores referencias expresas de corte figurativo a este tipo de individuos.

Para el análisis que a continuación realizaremos, se intentará utilizar como base, y cuando la situación así lo amerite, los cuatro ejes principales que el mismo artista reconocía dentro de su instalación de 1985, a saber: “la luz o la situación de eclipse de la luz; otro eje es el horror; otro, la cinematografía; un cuarto eje, la arquitectura, el trabajo espacial”²⁰². Y asimismo, serán estos ejes los que se mantendrán operando (aunque con ciertas variaciones) en la obra de 1987 montada en el Garage Matucana, por lo que –y aun cuando en algunos casos no lo exponamos expresamente– estos seguirán guiando nuestras reflexiones al momento de analizar *Eclipse II*.

Es así, que un aspecto que nos parece necesario abordar –relativo al eje cinematográfico– y que solo habíamos citado rápidamente al comienzo de este capítulo, es el que se vincula al hecho de que Codocedo, ya en su catálogo para la muestra de 1985, buscara hacerle guiños al cine, no solo por haber identificado algunos espacios con el nombre de películas famosas, sino por haber decidido utilizar el término “reparto” en lugar de “listado” o “habitaciones”, estableciendo una clara alusión al *casting* de algún film.

²⁰¹ Eugenio Dittborn, *Catalogo Eclipse I: Han pisado con demasiada fuerza el suelo sobre mi cabeza*, Op. Cit.

²⁰² Saúl, p. 26.

Pues bien, como ya vimos, la primera habitación de la galería, y con la que partiremos nuestro recorrido, es la identificada por el artista dentro de su “reparto” como ‘Eclipse’. Aquella que se encuentra a la altura de la calle, y que correspondería al *hall* de entrada al cual el visitante ingresa una vez que atraviesa la puerta de acceso del lugar (recuadro A del plano). Podríamos considerar esta sala como una suerte de prelude a la oscuridad con la que los espectadores se encontrarán una vez bajadas las escaleras.

Las luces en el suelo parecieran anunciar lo que abajo ha acontecido, y de cómo las tinieblas se han apoderado del subterráneo –ahora transformado en alguna mazmorra, que perfectamente podría haber salido de la cabeza de Bram Stoker– debido a la desinstalación de la luminaria del lugar. Esta pareciera dialogar con quienes ingresan al local, advirtiéndoles que pasado ese umbral, más vale que tengan cuidado por donde pisen, y que no den pasos en falsos, para así no despertar a eso que ahí ‘duerme’.

La desinstalación de las luces correspondería a la operación necesaria para conseguir lo que el artista se propuso en el espacio de abajo, la oscuridad. Sin embargo, es en el acto de exponerlas en donde Codocedo hace manifiesta esa decisión como algo consciente y premeditado, llevándola más allá de lo meramente anecdótico-instrumental, es decir, que no solo optó por dejar a oscuras el subterráneo, sino que además, quiso que la misma obra ‘hablara’ de ello desde su propia constitución en tanto instalación. Es de esta manera, que el eje de *la luz* planteado por el artista, se hace presente en esta habitación, exponiendo de una forma poco convencional el eclipse que él mismo propicia en el lugar. Cabe señalar también que, en este cuarto del recinto sería posible entender la luminaria del lugar como un objeto de ‘contemplación’, dado que aquí podemos prescindir de su funcionalidad debido a la profusa luz con la que el gran ventanal baña la sala. Una vez más vemos la utilización del suelo como superficie expositiva, debido a que los tubos y los conectores eléctricos son dispuestos sobre este de manera horizontal para mostrársenos.

Ya centrándonos en la pared en que se sitúa la gran plancha rectangular de plumavit, es que nos enfocamos en ese material, el que como dijimos, será algo recurrente en todo lo que resta de la instalación. ¿A qué se debe la presencia de este componente tan peculiar dentro de *Eclipse I*? encontramos la respuesta precisamente en la entrevista recién citada, en donde él mismo artista señala que el plumavit: “me interesa por varias razones: por el color, porque es un material práctico y barato, como producto residual del petróleo y que en su nomenclatura comporta dos significados: la concentración y

dispersión al fracturarlo”²⁰³ a esto el periodista Ernesto Saúl interviene agregando que: “Y también un elemento de falsedad, de un peso que no tiene...” a lo que Codocedo responde “Claro... y que tiene que ver con el cine y con el teatro, es un material de utilería.”²⁰⁴ Con todo esto, es que podemos comenzar a entender la incorporación del tergopol dentro de la obra.

Es en este material, en donde podemos advertir algunos de los ejes citados más arriba, como por ejemplo la arquitectura, por ser un elemento que se utiliza en las construcciones, pero principalmente, y en este caso, por el hecho de poner en cuestión la condición estructural de la arquitectura, al ser este todo lo contrario, un material sumamente endeble pero que aquí el artista dispone de manera vertical, y haciendo uso de una escala claramente arquitectónica, en el sentido de que es una lámina que va del suelo al techo, casi a modo de una ancha pilastra con la que el visitante se topa frontalmente, pero que a medida que se aproxima a esta, puede percatarse de su extrema delgadez y liviandad. De igual forma, lo cinematográfico se hace presente tal y como se señaló en el párrafo anterior, en su falsedad –o, habría que decir “ficcionalidad”– puesto que la naturaleza embustera del tergopol, se fundaría precisamente en representar una consistencia que no le es propia y de la cual el cine, en su empeño por edificar ficciones, ha usufructuado desde sus inicios.

Igualmente dijimos que en esta sala, junto con este material, existe otro objeto –de carácter paradigmático– que se le acopla, o habría que decir, se inserta en esta blanca lámina, la flecha. Es muy probable que dicho objeto, no le hiciera sentido alguno al visitante que recién ingresa a la galería, sin embargo es algo que se podría vincular de manera más directa con lo que en el subterráneo encontrará, básicamente por el carácter arcaico de esta herramienta y lo atávico de los personajes que ‘habitan’ en ese espacio. Esto es algo que queda expresado por el mismo Codocedo, el que en su cuaderno de apuntes dedicado a la instalación, se refiere a la flecha como “la primera herramienta sofisticada del primitivo, y símbolo de un grado de evolución.” [*Imagen 3*]

²⁰³ Saúl, p. 26.

²⁰⁴ Saúl, p. 26.

La flecha, es el primer herramienta tipográfica del plumavit, y el trazo, de un grado de evolución

Imagen 3 [Cortesía de P.C.]

Igualmente, este elemento es tomado por el artista desde la connotación sexual que pudiera atribuírsele, dado que la flecha es un objeto que solo consuma su función en el momento en que ha penetrado una superficie, el plumavit en este caso: “cruzar el plumavit es cruzar el río, cruzar el plumavit con una flecha es inaugurar su condición de posibilidad, cruzar el plumavit es romper la virginidad. Es traspasar la inercia de una materia virgen, es activar esa materia muerta, es por tanto, prender la luz, la nueva luz, es conquistar el conocimiento.” [Imagen 4]

Cruzar el plumavit, es cruzar el río,
no,
cruzar el plumavit, con una flecha,
es inaugurar su condición de posibilidad,
cruzar el plumavit, es ~~romper~~ romper
la virginidad.
Es traspasar la inercia de una
materia virgen, es activar esa
materia muerta. es por tanto
prender la luz, la nueva luz,
es conquistar el conocimiento.

Imagen 4 [Cortesía de P.C.]

Después de investigar un poco, corroboramos que estas reflexiones están lejos de ser infundadas y arbitrarias, puesto que al consultar precisamente un diccionario de símbolos, es que nos percatamos del conocimiento que el artista poseía al respecto: “... la flecha <<es el símbolo de la penetración, de apertura. El orificio es una luz. La flecha simboliza también el pensamiento, que abre para fecundar, que desdobra para permitir una síntesis... es también el trazo de luz que ilumina el espacio cerrado, porque lo abre.

Es también el rayo solar, elemento fecundante y separador de las imágenes>> [...] De manera general, es el símbolo universal de la superación de las condiciones normales [...] En los *Upanishad* la flecha es principalmente un símbolo de celeridad y de intuición fulgurante; en la tradición europea la saeta, *sagitta*, tiene la misma raíz que el verbo *sagire* que significa <<percibir rápidamente>>; es en efecto el símbolo del saber rápido y su doble es entonces el relámpago que ilumina instantáneamente. [...] En las tradiciones japonesas, asociada al arco, simboliza el amor. Su apariencia fálica es evidente, penetra en el centro; el principio masculino se planta en el elemento femenino...”²⁰⁵

Con todo esto, es que nos podemos percatar de las muchas conexiones que el símbolo de la flecha puede tener con la presente obra. En primer lugar, y como ya dijimos, el aspecto sexual, el que se plasmaría en la ruptura de esa virginidad, y la connotación fálica del elemento a la cual el artista hace referencia en sus apuntes. Por otra parte, lo relativo al conocimiento es algo igualmente palmario, tanto en las nociones expuestas en sus cuadernos de notas, como en las definiciones que el diccionario nos entrega. De la misma manera, la flecha y su relación con la luz es otra de las posibles vinculaciones que podemos encontrar en ambas fuentes. Es así que corroboramos una vez más el amplio bagaje cultural del que el artista era poseedor.

Un dato relevante, y del que hasta ahora no habíamos hecho mención alguna, es el que tiene relación con el concepto de ‘eclipse’ –y que se vincula directamente con uno de los ejes principales de la obra, la luz– y en base al cual toda la instalación opera.

Si volvemos al glosario de Chevalier/Gheerbrant, nos encontraremos con la siguiente acepción: “El eclipse, en cuanto marca una desaparición, una ocultación accidental de la luz, es considerado casi universalmente un suceso dramático. Es un signo de mal augurio que anuncia acontecimientos funestos, así en el antiguo Egipto y en la China, como en los países arábigos, aunque una creencia tal parezca difícilmente compatible con las enseñanzas del Profeta.”²⁰⁶

Es así que considerando esta definición, la elección del concepto de eclipse adquiere pleno sentido. Una vez más, vemos como Codocedo sigue en la lógica de traducir el horror cotidiano, a una clave cultural que pudiera resultar asimilable de mejor manera por quienes veían la obra, distanciándolos de ese horror concreto y real al cual estaban

²⁰⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2003, p. 502-503.

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 432.

sometidos. Esto, siempre en miras a dejar ese espacio para la reflexión del cual ya hemos hablado, y que Warburg llamó en alemán *Denkraumo* (“espacio para pensar”). Es solo situándonos a esa prudente distancia (*Distanz*) que la obra nos proporciona, que podemos tener un ‘respiro’ y analizar –en este caso, el horror– desde una posición en la cual no nos obligue a huir.

Dicho lo anterior, es que una vez superada esta ‘fase del eclipse’ nos podemos internar directamente en las profundidades de la de la galería.

La decisión de Codocedo de haber elegido la Galería Bucci, por sobre otros espacios del circuito expositivo para montar su instalación, nos habla nuevamente de la lucidez con la que pensaba sus obras. El hecho de que existiese un primer piso que recibiera a los visitantes, los que luego tenían la posibilidad de descender a un subsuelo, no nos parece un dato menor que podamos pasar alto. Si bien no tenemos certeza de sus motivaciones para optar por esta galería por sobre cualquier otra, no nos parece para nada descabellado pensar que esto se pudiera deber al hecho de estar conformada por niveles, uno naturalmente luminoso y otro naturalmente oscuro, lo que inevitablemente relacionamos con los estados de la psiquis según la primera tópica freudiana, a saber; lo Consciente y lo Inconsciente, mientras que la escalera, en tanto ‘espacio intermedio’ entre los otros dos, podríamos considerarla como el Preconsciente.²⁰⁷

“Habita un universo subterráneo, hecho de puertas, pasillos, escaleras, un universo cuya estructura se ha comparado a la del inconsciente freudiano”²⁰⁸. Estas son algunas de las palabras que Víctor I. Stoichita le dedica al Nosferatu de Murnau, en su libro *Breve historia de la sombra*, en donde se enfoca en hacer una lectura histórica del rol y la importancia que este elemento ha tenido a lo largo del desarrollo de la representación en Occidente. Nos tomamos de este fragmento, básicamente porque integra lo recién dicho, y nos sirve de introducción al famoso personaje, el que poco a poco comenzará a tomar protagonismo en nuestro ‘recorrido’ por la exposición.

²⁰⁷ El vínculo entre arquitectura y psicología no es algo nuevo en absoluto, el caso más emblemático podría ser sin duda el de la película *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, en la cual la casa en la que vive su antagonista (Norman Bates) representaría en sus tres niveles (sótano, primer piso y segundo piso) las tres partes del aparato psíquico (Ello, Yo y Super-Yo, respectivamente). – Tomamos esta lectura de Slavoj Žižek, de su documental *The Pervert’s Guide to Cinema*, 2006.

²⁰⁸ Víctor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999, p. 157.

De esta manera podemos entender la galería como una suerte de representación metafórica de la psiquis, algo que, teniendo en consideración lo que hasta ahora hemos visto de la obra de nuestro artista, no es una posibilidad que debamos descartar en absoluto. Esto debido a los evidentes intereses por algunas cuestiones psicoanalíticas que ya hemos podido advertir a lo largo del corpus aquí trabajado.

En miras ampliar la lectura de lo arquitectónico/psicológico, y tomándonos de la teoría junguiana es que no podemos pasar por alto ciertas consideraciones hechas por el suizo que nos parecen sumamente concordantes con todo lo que aquí Codocedo pareciera haberse propuesto, y que no hacen más que corroborar sus palabras citadas anteriormente en las que reconoce a Jung como su pilar teórico principal para esta muestra.

Ya en su ensayo *Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo* (1934) el autor establece una definición de inconsciente que nos parece interesante recordar en relación a las vinculaciones entre arquitectura y psicología recién planteadas, y en la que señala que el concepto de lo inconsciente: "...fue una designación para el estado de los contenidos mentales olvidados y reprimidos. En Freud, lo inconsciente, aunque aparece ya –al menos metafóricamente– como sujeto actuante, no es sino el lugar de reunión de esos contenidos olvidados y reprimidos, y solo a causa de estos tiene una significación práctica”²⁰⁹

No obstante, y seguido de esto, Jung señala que la especificidad del concepto al ser empleado por Freud, apela exclusivamente a lo individual/personal, mientras que a lo que él apunta es a darle características globales: “Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y adquisición personal, sino que es innato: lo llamamos *inconsciente colectivo*.”²¹⁰ Es en ambos constructos en donde se pueden reconocer claros rasgos arcaico-mitológicos en base a los cuales lo inconsciente se articularía, y son estos rasgos los que podemos reconocer de forma palmaria dentro del trabajo que ahora nos ocupa, ya que se pueden inferir fácilmente en gran parte de los signos que acabamos de analizar y que seguirán apareciendo a lo largo de nuestro análisis.

²⁰⁹ Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1970, p. 9.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 10.

De igual manera, Jung distingue dos contenidos diferentes en cada uno de estos tipos de inconsciente, y que dentro de los trabajos que aquí hemos abordado podemos reconocer ambos: “Los contenidos de lo inconsciente personal son en lo fundamental los llamados *complejos de carga emotiva*, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos *arquetipos*.”²¹¹ Son estas dos cargas las que creemos, se podrían ver en el trabajo de Codocedo, las primeras sumamente marcadas en obras como *El nombre del padre* y –hasta cierto punto– *Contingencia*. Mientras que los *arquetipos* (‘formas arcaicas’ o ‘imágenes primitivas’) –y las que según el suizo, regirían la lógica de nuestro inconsciente– estarían operando dentro de *Eclipse* de forma manifiesta (más que como arquetipos propiamente tal, como ‘representaciones arquetípicas’²¹²) puesto que el artista pareciera jugar con eso, es decir, con establecer una suerte de analogía entre el subterráneo de la galería y lo inconsciente.

Otro nexos interesante que reconocemos dentro del texto de Jung con la obra que aquí trabajamos, tiene que ver con el mito en tanto proceso de culturización de lo inconsciente, algo que se vería específicamente en el empleo de los personajes del horror clásico, pasados su vez por el cedazo cinematográfico: “En las doctrinas *tribales primitivas* aparecen los arquetipos en una peculiar modificación. En verdad, aquí ya no son contenidos de lo inconsciente, sino que se han transformado en formulas conscientes, que son transmitidas por la tradición, en general bajo la forma de la *doctrina secreta*, la cual es una expresión típica de la transmisión de contenidos colectivos originalmente procedentes del inconsciente.”²¹³ Con esto es que podríamos entender los monstruos aquí utilizados por Codocedo –los que ya veremos con detención– precisamente como una ‘concreción cultural’ de esos contenidos inconscientes, de ahí que el término de “representaciones arquetípicas” sea el más adecuado dentro de nuestro análisis. Es este interés de Codocedo por lo mitológico el que vemos en *Eclipse*, entendiendo que: “...los mitos son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma.”²¹⁴

²¹¹ *Ibíd.*

²¹² “Para ser exactos, distinguir en entre ‘arquetipo’ y ‘representaciones arquetípicas’. El arquetipo en sí representa un modelo hipotético, no intuible, como el patrón de la biología.” – *ibíd.* p. 11.

²¹³ *Ibíd.*

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 12.

Por otra parte vemos que *Eclipse I* posee ciertas particularidades que lo aproximarían aún más a la teoría junguiana, esto lo advertimos cuando leemos que el autor se refiere al acto de descender como el “camino del agua”, entendiéndolo casi como un movimiento arquetípico el cual es necesario hacer para encontrarnos con eso que se encuentra en las profundidades, recordemos que el agua siempre se mueve en dirección descendente, de ahí que nos haga sentido que Codoceo haya optado por esta galería y no por otra (por lo que nos parece necesario volver sobre una cita ya empleada en el segundo capítulo): “Esa agua no es una expresión metafórica, sino un símbolo viviente de la oscura psique.”²¹⁵ Algo que queda patente cuando el visitante decide bajar las escaleras en dirección al sótano.

Será a lo largo de este recorrido que nos daremos cuenta también de que el agua no es el único de los elementos involucrados aquí, sin embargo, de los cuatro es el único cuya presencia no es visible sino sugerida, esto porque solo la incorpora a modo de sonoridad, la que persiste gracias al disco del cual únicamente suena el siseo de la aguja, algo que según los que pudieron visitar la muestra en su momento, remitía precisamente al sonido del agua. De esto nos deja testimonio María E. Meza, quien en su artículo se refiere sobre este aspecto de la obra señalando que era: “Un sonido como de mar (los canales del Delf en el *Nosferatu* de Herzog sonaban parecido).”²¹⁶

Si nos mantenemos en la línea argumental de Jung seguiremos constatando que las conexiones con la presente obra son innegables: “El agua es el símbolo más corriente de lo *inconsciente* [...] Psicológicamente el agua quiere decir espíritu que se ha vuelto inconsciente.”²¹⁷ sumado a esto el autor agrega que: “Por eso se cree generalmente que quien desciende a lo inconsciente cae en la estrechez de la subjetividad egocéntrica y en ese callejón sin salida queda librado al asalto de las alimañas que se suponen albergan las cavernas del inframundo psíquico.”²¹⁸ Este último pasaje lo podríamos entender casi como una suerte de descripción del subterráneo en cuestión, por las correspondencias que encontramos en ambos.

Hacemos un pequeño alcance relativo al rol que juegan los elementos de la naturaleza dentro de *Eclipse I*, los que a lo largo de nuestro análisis irán apareciendo de alguna u

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 23.

²¹⁶ Meza, p. 28-29

²¹⁷ Jung, *Op. Cit.*, p. 24.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 26.

otra forma, tal y como lo hizo el agua. Esto nos parece necesario destacarlo, puesto que reafirmaría todavía más las relaciones existentes entre Codocedo y la teoría de Jung. Recordemos que el suizo daba una particular importancia a los *cuatro elementos*, ya que a partir de ellos elucubró su tipología de las personalidades, algo que se deja ver claramente a lo largo de los textos que aquí hemos consultado, y a lo que Codocedo pareciera adscribir de forma patente.

Pues bien, es al descender por las escaleras, cuando el público se ve envuelto por esa penumbra que alejaría el trabajo, en primera instancia, de lo que caracteriza a una obra de arte convencional, la luminosidad con la cual toda obra apelaría a aquello para lo que fue creada, el ser vista. Codocedo busca otra cosa, lo que a él le interesa es justamente hacer hincapié en eso que le resta visibilidad a los objetos, la oscuridad, o dicho de otro modo, la sombra.

La galería y su sótano despojado de toda la luminaria, resulta totalmente coherente con la noción que Jung (y en general el psicoanálisis) tienen del inconsciente. Un lugar dotado de tinieblas al cual hay que bajar, para luego de eso poder llegar más arriba, porque: “El descenso a las profundidades precede siempre al ascenso”²¹⁹ esto es algo que a lo largo de la historia se tiende a repetir y de lo cual el mejor ejemplo lo encontraríamos en la *Divina comedia* de Dante Alighieri.

Es así que, como dijimos, la escalera representaría el puente de unión entre dos mundos, el luminoso y el tenebroso, y es en ella en donde la obra de Codocedo adquiere otra connotación en la que hasta ahora no nos habíamos detenido, puesto que: “La escalera representa un trayecto de tipo iniciático, ya sea la meta el cielo o los infiernos”²²⁰ de ahí que podamos asumir este recorrido como una suerte de viaje iniciático por nuestra propia ‘psiquis’.

Saliéndonos ya un poco de la teoría junguiana y entrando nuevamente en clave psicoanalítica, es que nos resulta inevitable dentro de esta lógica, asociar lo subterráneo con lo intrauterino (algo nada nuevo dentro de esta corriente psicológica), dado que la cavidad remitiría a los sujetos a estados primitivos, de la misma manera en que el útero

²¹⁹ Op. Cit. Jung, p. 24.

²²⁰ Matilde Battistini, *Símbolos y alegorías*, Electa, Barcelona, 2003, p. 238.

materno nos trasladaría simbólicamente a estados ontogenéticos primordiales de nuestra vida. Esto –sumado al lugar que lo materno ha tenido en la obra de Codocedo que aquí hemos abordado– puede llegar a adquirir todavía mayor preponderancia, tanto es así que en su reportaje sobre *Eclipse I*, María E. Meza comenta que el sonido de la instalación (el tocadiscos), y del cual más arriba se habló, le remitía al de un: “útero materno [...] retrotrae a un espacio arcaico, al mito más antiguo. Las leyendas nórdicas sobre los vampiros y muertos vivos que dieron origen a *Drácula* tienen su inicio en un tiempo perdido en la oscuridad del medioevo o más atrás.”²²¹ Es así que en la obra que ahora nos ocupa, vemos cómo aquello que por su función contenedora desde siempre representó un refugio (lo intrauterino), se torna hostil y plagado de criaturas y situaciones terroríficas, como ya veremos. Añadido a lo anterior, y a modo de reafirmar esta noción ‘cavernaria’ de la galería, es que encontramos en los cuadernos de Codocedo relativos a esta instalación, la siguiente nota: “La Catacumba, La Caverna, Las Sombras” [Imagen 5].

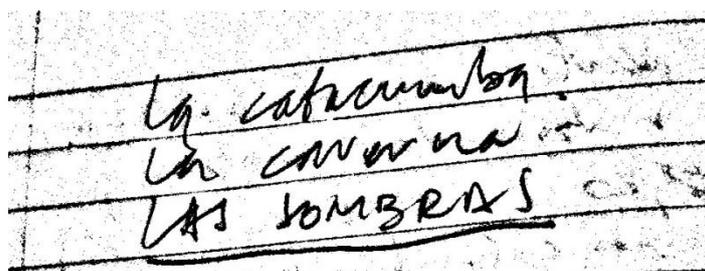


Imagen 5 [Cortesía de P.C.]

A medida que vayamos avanzando por las habitaciones del subterráneo, nos daremos cuenta de cómo a lo largo de nuestro recorrido encontraremos personajes, que si bien podrían ser ficticios, apelan precisamente a esos miedos atávicos (de ahí lo vetusto de algunos de ellos) que corrompen cualquier estado racional o civilizado, y que consiguen embargarnos, no importa si tenemos cinco o cincuenta años, siempre nos sentiremos amenazados por lo que estos simbolizan. Al respecto, Fabio Salas entiende a la perfección las intenciones del artista, dejándolo de manifiesto en su texto para la muestra, el que titula (no casualmente) *Fui a llorar a la tumba de mi madre*, frase extraída de un titular aparecido en el periódico *La Tercera de la Hora* en Octubre de 1985, y que según el mismo Salas nos cuenta, se trataba de un criminal condenado, quien para expiar culpas iba a “llorar sobre la tumba de su madre”. Es al comienzo de

²²¹ Meza, p. 28-29

este escrito en donde el autor comenta que: “El horror no empezó con Guerrero, Nattino y Parada²²²; ni siquiera con Mamo²²³ y sus engendros; tal vez en la primera noche, mucho antes de que los Románticos la descubrieran, ahí donde los primates se lamian las heridas, transmitiéndose un silabario sumamente precario, mientras afuera las bestias merodeaban fija, muy oscuramente; la primera peste tal vez...”²²⁴ Vemos como el autor intenta ubicar los orígenes del horror en tiempos remotos, muy anteriores a las atrocidades que para 1985 llenaban –no tanto la prensa– como sí los oídos, bocas y cabezas de quienes vivían en Chile. Pareciera fijar sus comienzos en tiempos prehistóricos, en donde hombre y simio aun no estaban bien diferenciados. Con esto, Salas nos da algunas luces de cuales serían precisamente los miedos a los que Codocedo apuntaba, sin desconocer por supuesto, los que determinaban el día a día.

En relación a eso mismo que Salas plantea en su texto, M. E. Meza se toma de ello para agregar que: “Es probable que, en medio de la más despoblada soledad, enfrentado a una naturaleza que desconocía, y le era agresiva, el ser humano primitivo tuviera como sentimiento primigenio el terror. De allí lo atávico de esta sensación. De allí los mitos del horror presentes desde siempre. Junto a la luz. La luz que permite enfrentar y desafiar la oscuridad, para conjugar el miedo... pero que también proyecta y aumenta las sombras, generando nuevos miedos.”²²⁵ De igual forma es que aquí reconocemos otro posible nexo con todo lo dicho relativo a Jung y sus ideas anteriormente planteadas.

Pues bien, la pregunta que cabe hacerse ahora –y entendiendo el subterráneo en tanto espacio contenedor e intrauterino– es: ¿Cómo aquello que debiera evocar nuestro primer refugio, el seno materno, se vuelve amenazante y lleno de monstruos? O parafraseando, y volviendo pregunta la siguiente línea de Freud, extraída de su ya citado texto *Lo siniestro*: ¿Cómo es posible que lo familiar devenga en siniestro, terrorífico y en qué condiciones esto ocurre?. Hemos de recordar la definición que el mismo autor da a este

²²² El autor hace referencia al secuestro, detención y tortura sufrida en 1985 por tres miembros del partido Comunista, y que se ha llegado a conocer como *Caso Degollados*: “El día 28 de marzo Santiago Nattino fue abordado en la esquina de Apoquindo con Badajoz por agentes de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros (DICOCAR), mientras que Guerrero y Parada fueron secuestrados al día siguiente, 29 de marzo, desde las puertas del Colegio Latinoamericano. Todos ellos fueron torturados en el centro ilegal de detención conocido como “La Firma”, ubicado en la calle 18, y el 30 de marzo sus restos fueron encontrados frente al fundo “El Retiro”, camino a Quilicura, degollados.” – “El crimen de los profesores asesinados por luchar contra la dictadura”, Alejandro Guerrero, *La Izquierda Diario*, 28 de Marzo de 2016, www.laizquierdadiario.cl [Consulta realizada el 26 de Noviembre de 2017]

²²³ Referencia a Juan Manuel Guillermo Contreras Sepúlveda, (conocido con el apodo de “Mamo”) Fue un militar chileno y general del Ejército de Chile, y posteriormente designado por Augusto Pinochet como Jefe de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA).

²²⁴ Fabio Salas, *Fui a llorar a la tumba de mi madre*, Catalogo para la exposición *Eclipse I*, 1985.

²²⁵ Meza, p. 28-29.

sentimiento: “Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde hace tiempo atrás.”²²⁶

De esta manera es que podemos inferir –y en base a algunas de las condiciones que Freud da para la emergencia de lo siniestro– que Codocedo estaría articulando un juego metafórico precisamente para tornar extraño aquello que debiera resultarnos familiar (un sótano común y corriente). En un comienzo el austriaco se toma de la definición dada por Ernst Jentsch señalando que: “Según él (Jentsch), lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro.”²²⁷ Sin embargo Freud critica al alemán, por agotar los alcances de lo siniestro solo en esta definición.

Posteriormente el autor aduce que: “...nos llama la atención una nota de Schelling, que enuncia algo completamente nuevo e inesperado sobre el contenido del concepto *unheimlich*: *Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado.”²²⁸ Dicho esto, no podemos evitar hacer mención de aquello que el visitante está próximo a enfrentar una vez descendidas las escaleras. Como lo anunciábamos, Codocedo deposita en este subterráneo, y no casualmente, todas aquellas criaturas y lugares que pueden llegar a remitir nuestros temores atávicos, y que en definitiva son mensajeros y portadores de condena y muerte.

Existe otro punto en el que las palabras de Freud nos ayudarían a darle todavía mayor sentido a la obra en cuestión, y del cual hicimos mención en el primer capítulo, la ceguera. Dentro del contexto que nos proporcionaba la obra *El nombre del padre*, pudimos notar que la fotografía en la que Codocedo se retrataba a sí mismo, no incluía sus ojos dentro del encuadre, lo que se interpretó y relacionó precisamente con aquello a lo que el autor austriaco dice acerca del daño a los órganos oculares. Volvemos así a la misma cita ya empleada en ese capítulo, la que advertía que: “...herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos [...] además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración.”²²⁹ Es aquí, cuando nos hace sentido el gesto de

²²⁶ Freud, *Lo siniestro*, Op. Cit., p. 2484.

²²⁷ *Ibíd.*

²²⁸ *Ibíd.*, p. 2487.

²²⁹ *Ibíd.*, p. 2491.

Codocedo de haber oscurecido todo el sótano de la galería, limitando de esta manera la visibilidad de quienes bajaran a este, tal y como lo habría hecho un eclipse.

Tomándonos de lo anterior, es que podemos volver una vez más sobre el sentimiento de angustia, el que como vimos, operó de forma palmaria en la primera obra de nuestro estudio, y ahora lo estaría haciendo en esta, pero con ciertas variaciones. *Eclipse I*, como se ha recalado, es una suerte de verdadero *repositorio de monstruos*, un espacio que nos lleva a otros espacios y situaciones, no tan distantes del subterráneo en el que ahora estos engendros tienen lugar. Podemos entender así, que es este sitio el que operaría –tal y como Oyarzun lo explicara en su texto para el catálogo del segundo *Eclipse* en 1987– desde el *retardo*: “La norma de la instalación es la exposición de lo dispuesto a un tiempo retardado y *en* un tiempo retardado.” Algo que no podría resultar más atingente, considerando toda la carga que lo subterráneo/intrauterino conlleva sobre este asunto.

Eclipse I nos traslada a tiempos pretéritos, y al hacerlo nos enfrenta con aquello cuya edad es también pretérita. Los monstruos que Codocedo ha “*dis-puesto*” en este soterrado lugar, y los miedos que ellos representan, poseen un origen tan arcaico que entre el polvo y las telarañas que los cubren, parecieran habernos hecho olvidar lo cercanos que siempre han sido a nosotros, aun cuando nuestra psiquis y la civilización hayan conseguido *reprimirlos*. Aun así, el visitante podría pararse ante ellos como si hubiesen retornado de algún lejano lugar, perdido en el espacio y el tiempo, y es en este retorno de aquello “que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” que la angustia puede tomar nuevos aires dentro de nuestro análisis.

Freud nos recuerda que: “Ante todo: si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo *afecto* de un impulso emocional, cualquiera sea su naturaleza, es *convertido por la represión en angustia*, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente, si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo.”²³⁰ He ahí donde podría radicar el carácter angustioso (y por ende siniestro) de esta instalación, y de cómo ese refugio pasa de ser un lugar que nos cobija, a un espacio amenazante y sobrecogedor. A este respecto, no podemos dejar de mencionar un testimonio de alguien que participara del montaje de la obra, Alejandro

²³⁰ *Ibíd.*, p. 2497-2498.

Albornoz, el que se refirió a *Eclipse I* de la siguiente manera: “Era tenebroso, era como bajar a un sótano de la DINA.”²³¹

Asimismo, Freud no se detiene ahí, y señala que: “Muchas personas consideran *siniestro* en grado sumo cuanto está relacionado con la *muerte*, con *cadáveres*, con la *aparición de los muertos*, *espíritus* y los *espectros*”²³² algo que, de todo lo hasta ahora dicho sobre el vuelco siniestro de un espacio interior y que podría asociarse al seno materno, es sin duda lo más certero en relación a la obra que ahora nos ocupa. Esto básicamente, porque será este tipo de criaturas las ‘moradoras’ de ese espacio subterráneo al que el visitante accederá.

Otro dato no menor y que nos reforzaría la idea de *retorno*, es el hecho de que, si somos observadores, nos daremos cuenta que tres de los monstruos que Codocedo ha considerado para *Eclipse*, son muertos que ‘retornan’ a la vida, o habría que decir en estricto rigor que, abandonan sus criptas para así deambular entre los vivos. Son estos ‘retornados’ los que el artista emplea para poblar este ‘gabinete del horror’ en donde, tanto Nosferatu como la Momia (y en menor medida Frankenstein²³³), parecieran hacer presencia, aun cuando en algunos casos no veamos sus rostros.

Ahora bien, para concluir con esta lectura ampliada del espacio físico de la galería y sus posibles alcances simbólicos, solo nos queda por remitirnos a aquello en donde Freud se refiere directamente, y en términos físicos a las entrañas maternas: “Sucede con frecuencia que hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos un tanto siniestros. Pero esa cosa siniestra es la puerta de entrada a una vieja morada de la criatura humana, al lugar en el cual cada uno de nosotros estuvo alojado alguna vez, la primera vez. Se suele decir jocosamente *Liebe ist Heimweh* («amor es nostalgia»), y cuando alguien sueña con una localidad o con un paisaje, pensando en el sueño: «esto lo conozco, aquí ya estuve alguna vez», entonces la interpretación onírica está autorizada a reemplazar ese lugar por los genitales o por el vientre de la madre. De modo que también en este caso lo *unheimlich* es lo que otrora fue *heimisch*, u hogareño, lo familiar desde mucho tiempo atrás. El prefijo negativo «*un-*» («*in-*»), antepuesto a esta palabra,

²³¹ Albornoz, Febrero de 2016.

²³² Freud, Op. Cit., p. 2498.

²³³ Recordemos que si bien Codocedo nunca nombra de forma expresa a este personaje, si habrían ciertos elementos que nos hablarían de su presencia latente, como por ejemplo la lógica de *assemblage* ya abordada en el capítulo segundo, como también la mención explícita que hace Eugenio Dittborn en su texto escrito para la muestra.

es, en cambio, el signo de la represión.”²³⁴ Es por todo esto, que encontramos fundado asidero en atribuirle el carácter de siniestro a este espacio, el que como veremos, estará poblado por criaturas y situaciones que se nos hacen, hasta cierto punto tangibles, y se nos presentan como reminiscencias de tiempos remotos, resabios ancestrales –quizás a modo de sublimación– y que solo el horror que la Dictadura significó nos puede traer de vuelta. Pero también un punto que no podemos obviar, es el que nos remite al primer trabajo analizado en esta investigación, *El nombre del padre*, en el que al igual que ahora –pero a menor escala– vemos que la idea de *retorno* (al hogar de la infancia), en tanto lógica predominante, estaría operativa y determinaría no solo el devenir de la obra de 1982, sino el de toda la producción que aquí nos ha ocupado.

Pues bien, ya saliendo de la primera sala (‘Eclipse’) y una vez cruzado ese espacio transitorio que es la escalera, nos encontramos en la que dentro de su “reparto” el artista identificara como “Sala N° 2: El Resplandor” (habitación B en nuestro plano)

Sobre esta habitación del recinto, las palabras que Ernesto Saúl le dedica en su reportaje, nos permiten imaginar bastante bien cuál ha de haber sido la sensación de quienes ingresaban a este espacio: “Luego adueñándose de la sombra, provoca al espectador en la segunda sala, obligándolo a atravesar un rayo de luz, proyectado sobre una pantalla de plumavit; es un segundo ‘eclipse’, esta vez activo, en que el espectador es invitado a jugar entrando y saliendo de la pantalla en el juego de su sombra, al tiempo que un ventilador provoca una sensación de escalofrío, que evoca la momificación y el miedo.”²³⁵ A esta experiencia habría que agregarle también, el sonido de la máquina proyectora, sumado al siseo del disco de Jorge Negrete que giraba sin emitir música alguna. Junto con ello, recordamos también lo que Fabio Salas nos comentaba acerca esta recámara, señalando que en ella se había dispuesto una sábana blanca que colgaba del techo, la que con el aire impulsado por el ventilador daba una sensación fantasmal y escalofriante. Con esto podríamos inferir la presencia de otro elemento de la naturaleza, el aire, el que se percibiría aquí justamente por el ventilador: “El elemento Aire está simbólicamente asociado al viento, al aliento. Representa el mundo sutil intermedio entre el Cielo y la Tierra...”²³⁶ de ahí que podamos considerar esta sala como una suerte

²³⁴ Freud, Op. Cit., p. 2500

²³⁵ Saúl, p. 26.

²³⁶ Chevalier, Op. Cit., p. 439.

de prolongación simbólica de ese espacio transitorio que es la escalera. Igualmente “...la imagen del aire está en la base de toda una psicología ascensional, que tiene ella misma sus contrarios en el vuelo y en la caída”²³⁷ con lo que volvemos una vez más sobre la cuestión de la trayectoria del visitante, la que en principio será de descenso, para luego nuevamente volver a subir, de ahí que la incorporación del aire dentro de la obra tenga pleno sentido, y más aún dentro de esta sección del recorrido.

Vemos así, cómo el público era interpelado por la obra misma, la cual imaginamos, a ratos parecía fagocitarlo e integrarlo como un elemento más de los que ahí habían sido dispuestos, y que en este caso, haciendo uso de su propia sombra (la del visitante) lo incorporaba en un constante juego de formas dinámicas que se plasmaban en la susodicha ‘pantalla’ de plumavit.

El público, al interponerse entre el aparato emisor de luz y la ‘pantalla’, se convertía a sí mismo en un cuerpo interruptor de ese destello, proyectando inevitablemente su sombra sobre esta superficie, haciéndose protagonista de la instalación, interviniendo la obra con su subjetividad, ahora deformada por el alejamiento o acercamiento que este pudiera tener respecto del foco de luz.

Es en esta deformidad proyectada de sí mismo, de donde emanaría el horror ante el cual el visitante se estaría parando, sus propios demonios, puesto que: “La distorsión y amplificación de la sombra es una de las técnicas [...] más utilizada por las artes figurativas para mostrar la carga negativa de un personaje.”²³⁸ Nos sorprendemos al encontrar, nuevamente en Stoichita, una cita que nos resulta tremendamente acertada y que podría ser perfectamente una descripción de lo que en esta habitación acontecía: “Algo muy distinto sucede en la pared del fondo. Lo más impresionante de esta escena es que el extraordinario aumento del tamaño de las sombras corre paralelo con su demonización.”²³⁹ Esto último hace referencia a un grabado del siglo XVII del artista holandés, Samuel Van Hoogtraten, *La danza de la sombra* [Imagen 6], en el que este: “Nos presenta una escena en la que asistimos a una experiencia realizada por los aprendices de pintor en el taller. Se ha instalado una luz minúscula en el ángulo izquierdo. A ras de suelo. Varios personajes en diversas actitudes y a distancias diferentes se interponen entre la fuente de luz y las paredes en las que proyectan sus

²³⁷ *Ibíd.*

²³⁸ Stoichita, *Op. Cit.*, p. 139.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 134.

impresionantes siluetas.”²⁴⁰ El grabado en cuestión nos interesa, básicamente porque pareciera describir una situación sumamente similar a aquella en la que los visitantes se deben haber visto inmersos al ingresar a la sala de ‘El Resplandor’.

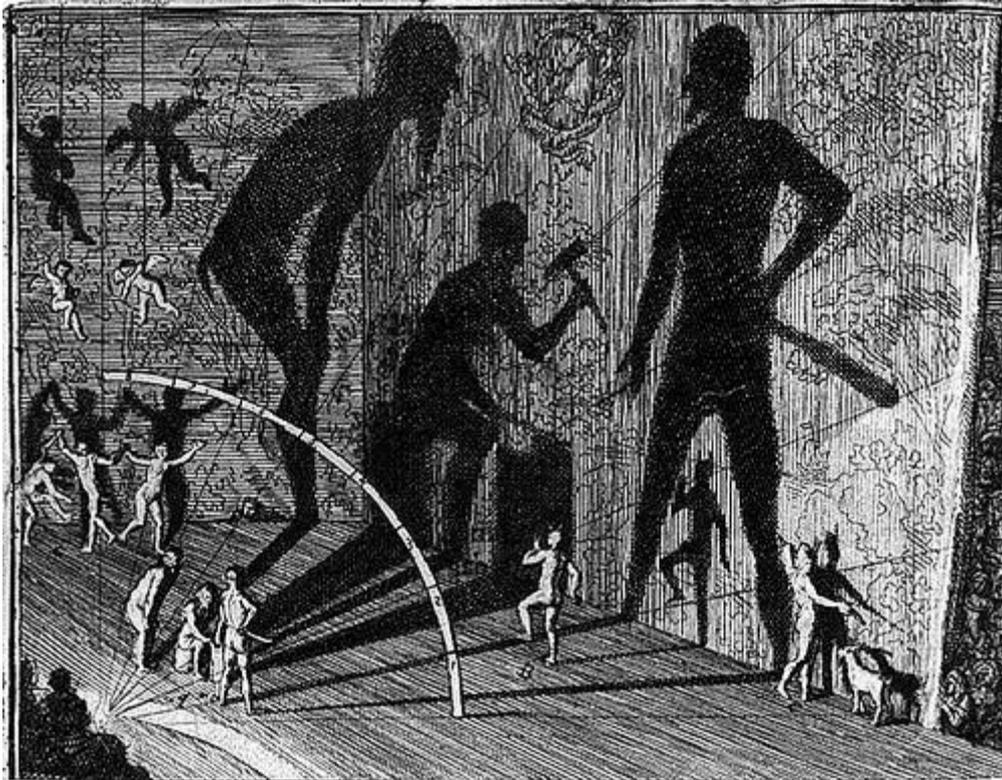


Imagen 6, *La danza de la sombra* (1678) Samuel Van Hoogstraten. [Imagen de dominio público]

Es debido a todo esto, que es posible interpretar esas proyecciones sobre el tergo, como una manifestación demoniaca, pero no como una más de las que habitan en ese subterráneo, sino como aquella que emana de nosotros mismos, nuestros demonios internos más profundos quedan manifiestos en esta habitación, puesto que lo que ahí se podía ver, eran justamente proyecciones que dimanaban de la propia corporeidad de los individuos: “La sombra es la exteriorización del interior del personaje”²⁴¹, una frase que se aplicaría perfectamente a lo que en este cuarto ocurría, pero que Stoichita arroja puntualmente sobre Nosferatu, personaje del cual nuestro artista pareciera no querer desprenderse por nada del mundo, y que rondaría incluso por las salas en las que su nombre ni siquiera es invocado. Esto, ya que al más puro estilo del expresionismo

²⁴⁰ *Ibíd.*

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 156.

alemán, Codocedo propiciaría conscientemente la deformación de la sombra de quienes asisten a presenciar *su* ‘eclipse’, como si quisiera extraer –o mejor dicho, develar– de los asistentes, esa energía negativa, ese ‘otro mundo’ que existe en nosotros mismos.

El artista pareciera ser consciente sobre la carga negativa con la que frecuentemente se ha asociado a la sombra a lo largo de la representación occidental, ello debido a la condición de *alteridad* que esta contendría, dado que, a diferencia de un reflejo en el espejo –fenómeno que también obedece a un tipo de proyección– aquí no habría, por cuestiones de orden mimético, un grado de auto-reconocimiento, algo que sí ocurriría ante nuestro reflejo. Es debido a ello que frente a nuestra sombra, se produciría un sentimiento de extrañeza, algo que no existiría ante una refracción especular. Junto con esto, no estaría demás acotar que en estricto rigor, un reflejo es el rebote de la luz sobre una superficie, mientras que una sombra, es producto de la ausencia de este agente de la visibilidad (la luz), aun cuando ambos emanen del sujeto.

Stoichita, recurre a la teoría lacaniana del *Estadio del espejo*²⁴² para sustentar esto, diciendo que: “[el *Estadio del espejo*]...se refiere a la identificación del *yo*, mientras que la sombra [el *Estadio de la sombra*²⁴³] se refiere a la identificación del *otro*.”²⁴⁴ Seguido de esto, da como ejemplos histórico-mitológicos a Narciso y a Plinio el Viejo (este último con su posible origen de la plástica²⁴⁵) señalando que: “Dicho esto, se entiende por qué Narciso se enamora de su imagen reflejada en las aguas y no de su sombra. Y se comprende también por qué, en Plinio, la proyección amorosa de la muchacha tiene como objeto la sombra de otro (el amado).”²⁴⁶

De esta forma, es que el autor implica la sombra a ese encuentro con el *otro*, entendiéndola como un elemento que emana de nosotros mismos, pero que sin embargo no vemos en ella nada nuestro como para reconocemos allí, y que por lo mismo nos resulta extraña y eventualmente podemos llegar a rechazar. Es este el momento en que la sombra revelaría nuestra negatividad, es decir, nuestra condición de *otro*: “Finalmente, la sombra puede ilustrar, en la representación, su momento negativo, su

²⁴² Para una mayor profundización sobre este tema, recomendamos revisar la conferencia de Jean Jacques Lacan, *El estadio del espejo como formador de la función del Yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. En: Lacan, Escritos 1, México, Siglo XXI, 2009, pp. 99-105.

²⁴³ Término acuñado por el mismo Stoichita.

²⁴⁴ Stoichita, Op. Cit., p. 35.

²⁴⁵ Nos referimos al relato narrado por el escritor latino Plinio el Viejo, quien atribuía el origen de la plástica a una joven que dibujó el perfil de la sombra proyectada de su amado, el que debía abandonar la ciudad. Para una mayor profundización al respecto, dirigirse a Stoichita, Op. Cit., p. 15.

²⁴⁶ Stoichita, Op. Cit., p. 35.

alteridad. En este último caso, la idea de doble vuelve a emerger, pero su carga es otra. Desde este momento se puede hablar de un efecto <<de lo siniestro>>, bien caracterizado en palabras de Freud.²⁴⁷

Es en este punto cuando Stoichita recurre al texto de Freud que aquí nos ha servido como referente principal, *Lo siniestro*. Es en la vinculación con el concepto freudiano *unheimlich*, con la cual se le otorgaría a la sombra una suerte de autonomía o ‘vida propia’. Esto, debido a que aquí se abriría la posibilidad de emergencia de la condición de ‘doble’ que la sombra posee, algo que conllevaría inevitablemente el paso de lo inanimado a lo vivo, característica tan presente en lo siniestro. Así al menos aduce Freud en su escrito, y del cual el autor suizo toma los siguientes párrafos: “[Se ha presentado] como caso por excelencia de lo siniestro <<la duda que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado>>, aduciendo con tal fin la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas <<sabias>> y los autómatas.”²⁴⁸

En definitiva, y siguiendo esta lógica es que podríamos atribuirle a la sombra, dentro del contexto de la obra en cuestión, una sustancia totalmente diferente a la de la mera falta de luz –que es precisamente como se le suele entender– para dotarla así de una presencia, pero de algo que no es exterior, sino interior, y tan real como aquello que ocupa un espacio físico en el mundo. De esta forma es que la sombra en *Eclipse*, y como ya lo señaláramos más arriba, no sería otra cosa que la proyección de nuestros propios temores y demonios internos.

Por otra parte y sobre este mismo asunto recordamos las palabras de Jung, las que pueden resultar verdaderamente esclarecedoras. Luego de referirse al ‘espejo’ en el que el agua puede llegar convertirse (puesto en ella nos podemos reflejar) el autor señala que: “...el espejo está detrás de la máscara y muestra el verdadero rostro. Esa es la primera prueba de coraje en el camino interior; una prueba que basta para asustar a la mayoría, pues el encuentro consigo mismo, es una de las cosas más desagradables y el hombre lo evita en tanto puede proyectar todo lo negativo sobre su mundo circundante. Si uno está en situación de ver su propia *sombra* y soportar el saber que la tiene, sólo se ha cumplido una pequeña parte de la tarea: al menos se ha trascendido lo *inconsciente*

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 137.

²⁴⁸ *Ibíd.* - [Respetamos la versión del ensayo de Freud usada por el traductor de Stoichita correspondiente a: Freud, *Lo siniestro*, trad. de L. Rosenthal (Buenos Aires 1976), (pág. 21 y con cita de Heine pag. 38)].

personal. Pero la *sombra* es una parte viviente de la personalidad y quiere entonces vivir de alguna forma. No es posible rechazarla ni esquivarla inofensivamente. Este problema es extraordinariamente grave, pues no solo pone en juego al hombre todo, sino que también le recuerda al mismo tiempo su desamparo y su impotencia.”²⁴⁹

Las relaciones a establecer entre la presente habitación y el párrafo de Jung saltan a la vista. Codocedo sitúa al visitante en una posición en la que es efectivamente capaz de contemplar su propia sombra en pos de hacerle frente a toda la carga negativa que esta conlleva, carga que habitualmente tendemos a negar y proyectar hacia el exterior. El pasaje de Jung también nos habla de la sombra como un elemento vivo dentro nuestro y que pareciera buscar la manera de exteriorizarse de alguna forma, siendo así un elemento insoslayable de nuestra alma, el que de ser ignorado podría traerle serias consecuencias, puesto que esta actuaría a su vez de advertencia sobre nuestra condición de vulnerabilidad.

De ahí que esta sala pueda ser entendida también como el momento de ese ‘viaje iniciático’ en que el visitante se encuentra con toda esa *otra* parte de sí mismo, con esa alteridad que nos es consustancial y que somos propensos a desconocer por el desagrado que esta significa. En definitiva, esta primera habitación subterránea la podemos entender como un encuentro consigo mismo. Sobre esto Jung es tremendamente claro al señalar que: “El encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia sombra. Es verdad que la sombra es un angosto paso, una puerta estrecha, cuya penosa estrechez nadie que descienda a la fuente profunda puede evitar.”²⁵⁰

Otro posible alcance de la sombra, y el que es imposible pasar por alto, es el relativo al *Mito de la Caverna* de Platón. Probablemente el episodio más popular de toda la historia de la filosofía, y sobre el cual nuevamente Stoichita, no se priva de mencionar en su *Breve historia de la sombra*, la que por breve que sea, tiene la obligación de dedicarle la menos unas páginas a dicho relato.

Lo relevante para nosotros, es que en esta historia –contada por primera vez alrededor del siglo V a. de C.– se inauguraría: “toda la teoría de la representación del conocimiento occidental”²⁵¹ algo de lo que Codocedo estaba más que consciente, puesto que ya en su cuaderno dedicado a *Eclipse*, advertimos expresas menciones al susodicho

²⁴⁹ Jung, Op. Cit., p. 26.

²⁵⁰ *Ibíd.*, p. 27.

²⁵¹ Stoichita, Op. Cit., p. 25.

pasaje:“ ‘pasar de la oscuridad a la luz’ El mito de la caverna de Platón”, por lo que entendemos esta alegoría como un referente más usado por el artista. [Imagen 7]

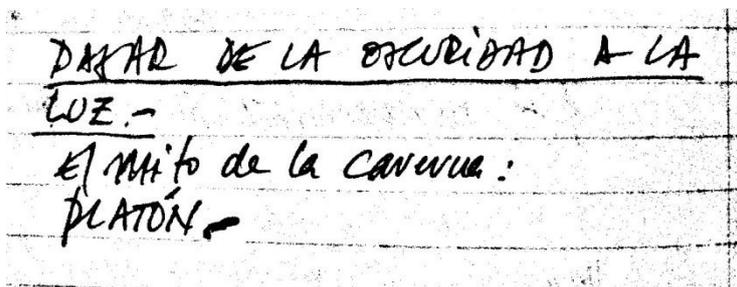


Imagen 7 [Cortesía de P.C.]

Resulta bastante lógica cual podría ser la relación a establecer entre el mito platónico y la presente instalación, sobre todo después de lo planteado relativo a la condición ‘cavernaria’ del espacio galerístico y de la cual el mismo artista, tal y como lo comprobamos unos párrafos más arriba, estaba plenamente consciente. Por un lado, si nos tomamos del aspecto cognitivo al cual el suizo apunta en su libro, o mejor dicho, específicamente del carácter cognitivo de la actividad visual y de la importancia que en el mito de Platón encerraría, al menos dentro de la cultura occidental, es que nos percatamos de eso que Codocedo posiblemente estaría intentando cuestionar, nuestra facultad de conocer por medio de la vista: “en el mito de la caverna, efectivamente, el <<impulso escópico>> anticipa, representa y simboliza el deseo de conocimiento. El escenario platónico es, de todos los puntos de vista, la invención filosófica de una cultura que durante siglos estará centrada en el ojo”²⁵². No es casual entonces, que la luz (¿o habría que decir la oscuridad?) sea uno de los ejes centrales de la obra de Codocedo, puesto que como la definimos unos párrafos atrás, esta vendría a ser el agente de visibilidad por excelencia, y por ende de conocimiento. De ahí que podamos inferir las intenciones del artista de querer llevar al visitante a un estadio primario en todo sentido, no solo pulsional, al querer enfrentarlo con sus temores más ocultos y primitivos, los que descansarían en este inconsciente/subterráneo (o sótano/intrauterino) lleno de monstruos, sino que también habría una clara pretensión por trasladarlo a un estadio cognitivo igualmente primario, en donde nada se puede percibir con precisión, y el que remitiría de manera evidente al mito platónico recién citado.

Por otra parte, y ya centrándonos en el nombre con el cual Codocedo llama a esta habitación, ‘El Resplandor’, lo entendemos como una clara alusión al film homónimo

²⁵² *Ibíd.*, p. 26.

de Stanley Kubrick de 1980, tal y como ya Fabio Salas nos lo había hecho notar. Volvemos nuevamente sobre su comentario, en el que el investigador describe el lugar como una habitación ocupada solo por una “luz fantasmal que era proyectada desde una lámpara sobre una sábana o lienzo suelto”

Asimismo, Salas agrega que, junto con la luz y la sábana, la habitación lucía bastante lúgubre, puesto que: “La idea, estimo a la distancia, era acrecentar la sensación de tinieblas y de silencio, conceptos asociados tradicionalmente a la literatura y filmes de terror y a la religiosidad occidental sobre la muerte.”²⁵³

Ahora bien, el mayor rendimiento conceptual que podríamos sacar de esta sección de *Eclipse I*, junto con el manejo de las sombra por supuesto, se produciría precisamente a partir del eje cinematográfico al cual el artista hizo mención en su momento.

El filme en cuestión es elegido por Codocedo como una de las paradas que se deben hacer en este recorrido subterráneo. Dentro de sus apuntes, hace referencias explícitas al realizador estadounidense mencionándolo en más de una ocasión, lo que solo nos termina por corroborar lo que ya sabíamos, que el nombre de la presente sala obedece exclusivamente a una cita directa a Kubrick y a su única película de terror, razón por la cual decidiera incluirla al menos nominalmente dentro de su instalación.

Resulta igualmente interesante advertir que la vinculación entre esta cinta y la obra que analizamos, se ve reforzada por el hecho de que el título de la primera, apelaría justamente a un fenómeno lumínico. Por otra parte, es imposible obviar el argumento de la película y no relacionarlo –guardando las distancias por supuesto– con la historia personal del artista. Recordemos que en el film, el protagonista (o habrá que decir antagonista) de la historia, Jack Torrance (Jack Nicholson), es un padre que se vuelve repentinamente y de la nada contra su familia queriendo causarles daño (asesinarlos), tornándose así, y de un momento a otro, en un sujeto completamente distinto, absolutamente extraño y ajeno para su esposa e hijo, dato que a su vez podemos vincular perfectamente con esa negatividad de la cual se habló unos párrafos atrás, con esa *alteridad* que se podría desprender de la sombra, apelando así, a ese lado oscuro que todos tenemos.

Vemos de esta forma, que tres de los cuatro ejes establecidos por Codocedo se hacen presentes de manera evidente: horror, cinematografía y luz. Respecto a lo

²⁵³ Salas, entrevista, Agosto 2017.

arquitectónico, es palmario su lugar, no solo en esta sala, sino en toda la galería, dado que al aprovechar las características arquitectónicas que esta posee para modelar cada una de las partes de su instalación (la que no podría llevarse a cabo de la misma manera en ningún otro lugar) es que entendemos este eje como una constante a lo largo de todo el recorrido, dándole claros rasgos de *site specific*.

Sobre los posibles intereses del artista sobre este film, y a parte del mencionado rol que el terrorífico padre tendría dentro de esa historia, sospechamos de varios otros que podrían estar relacionados con algunas de las teorías existentes sobre la película. Una de ellas, por ejemplo, ahonda en un segundo nivel de análisis, y hablaría sobre el genocidio cometido por el hombre blanco con los nativos norteamericanos, esto al existir claras referencias a los aborígenes a lo largo de toda la película, algunas sumamente sutiles como los diseños decorativos del hotel en el que se desarrollan los hechos, y otros de carácter totalmente explícitos, como cuando al comienzo de la cinta se habla de que el mismo hotel había sido construido sobre un cementerio indígena.

Del igual modo, otro subtexto referente a lo mismo es el que hablaría del Holocausto, apuntando a una serie de detalles, como la máquina de escribir usada por Jack, perteneciente a la marca alemana *Adler* (vocablo que significa águila en alemán y que relacionaría dicha ave con el Estado Alemán, pero también con el Norteamericano, puesto que es el símbolo de ambos) con lo que se estaría vinculando la matanza indígena y la judía. Este dato se sumaría al hecho de que, según algunos críticos como Geoffrey Cocks, historiador y especialista en la Alemania Nazi, existiría una constante referencia de Kubrick al número 42 a lo largo de todo el film, algo que él interpretaría como una referencia al año 1942, “año en el los nazis decidieron eliminar al mayor número de judíos posible, y lo hicieron de una forma rigurosamente mecánica, industrializada y burocrática”, según relata Cocks, algo que se simbolizaría en dicha máquina. Asimismo la presencia del 42 en distintos momentos, lugares y formas dentro de la cinta es persistente, como por ejemplo, señala Cocks, la suma del a habitación prohibida para *Danny* (Danny Lloyd) en la cual Jack se encuentra con la mujer desnuda en la bañera, es la 237, números que multiplicados entre sí, daría como resultado el 42 ($2 \times 3 \times 7 = 42$).²⁵⁴

²⁵⁴ Tomamos todas estas interpretaciones del documental *Room 237* (2012), del director Rodney Ascher, en el cual aborda a través de entrevistas a varios especialistas el potencial simbólico de *The Sinning*.

Si bien desconocemos si Codocedo habría tenido consciencia sobre estas teorías –las que desde el estreno del film de Kubrick en 1980, han circulado por los distintos ámbitos académicos– reconocemos en que la inclusión de esta película de terror por sobre cualquier otra del mismo cineasta dentro de *Eclipse I*, obedecería sin duda al menos a dos conceptos ya vistos con anterioridad, la *muerte* y el *padre*. Ahora, en el caso de haber estado al tanto de estas lecturas, o incluso de que él mismo hubiese podido llegar a conclusiones similares, es algo que no haría más que reforzar los conceptos anteriores, sin embargo esto es algo de lo que no podemos tener certeza.

Pues bien, continuando con el recorrido establecido por el artista, la siguiente habitación es la que en el “reparto” corresponde a ‘Alcatraz’ (sala C en nuestro plano).

Una vez más nos damos cuenta que nexos con lo cinematográfico resulta evidente, esto porque no es posible obviar el hecho de que en 1979 se estrenara *Alcatraz: Fuga imposible*, (o *Fuga de Alcatraz*, cuyo título original era *Scape from Alcatraz*) del director Don Siegel.

La cinta narra la historia de tres presidiarios que idean un plan para escapar de la isla/prisión en la que se hallan encerrados por motivos que nunca quedan claros, y de los cuales la trama tampoco se preocupa demasiado de abordar.

Un dato interesante y relativo al género de la cinta, es que de todas las películas aquí citadas por el artista, esta es la única que no pertenecería al género del terror, un dato que no nos parece menor, puesto que dentro de este subterráneo/inconsciente es algo que se podría haber entendido como una constante, de no ser por este hito dentro del recorrido, lo que lleva preguntarnos ¿Qué es lo que puede haber considerado Codocedo para hacer esta referencia? Y la respuesta solo la encontramos en el mismo filme.

Podemos entender la película como toda una reflexión sobre el encierro, la soledad, el aislamiento y, por supuesto, sobre la oscuridad. Recordemos que el peor castigo al cual los reos de Alcatraz estaban expuestos, era precisamente el ser mandados al temido *Bloque D*, también conocido como ‘*El Agujero*’, en el cual los reclusos eran privados de todo contacto con el mundo exterior, siendo completamente aislados y puestos en la más absoluta oscuridad durante un tiempo indefinido, y estableciendo solo una mínima relación con algunos guardias del lugar para su alimentación y cuidado básico. Notamos el horror y la angustia de los prisioneros al ser destinados a este lugar, e imaginamos que fue ese uno de los aspectos que le interesó a Codocedo para citar dicha producción

cinematográfica dentro de la obra. Esto es algo que puede inferirse al ver que la sala en cuestión, es la única de la galería cuyo acceso ha sido completamente bloqueado por una reja, detrás de la cual han sido dispuestos los dos televisores ya descritos al inicio del capítulo, lo que podríamos interpretar perfectamente como una alusión a ese aislamiento y encierro al cual los chilenos estaban sometidos por la situación política que el régimen dictatorial propiciaba en el país.

Debemos tener en cuenta que, como ya se dijo, quienes entran en este subterráneo están sumidos en ese inconsciente del cual ningún sujeto es ajeno, ese inconsciente en el cual nos enfrentamos a nuestros propios demonios (y a otros varios) y en el que no existen ventanas ni traga luces, o algún tipo de nexo con la realidad externa excepto los televisores, aparatos domésticos por medio de los cuales se podría establecer algún grado de conexión con ese mundo exterior. Sin embargo se nos priva de ello, primero por la barrera metálica que corta el paso al interior de la pieza, y segundo, por la disposición de las máquinas, las que emiten su imagen hacia las paredes no dejando ver nada, debido a que el ángulo de las pantallas no da para ser observadas. Es de esta manera, que lo que pareciera ser una habitación totalmente cerrada —y aún más enclaustrada que el resto del subterráneo— termina siendo la única posibilidad de contacto con lo que ‘ahí afuera’ acontece. Es en este punto en donde nos damos cuenta de que el verdadero encierro ya no pareciera estar del lado de la reja en que los televisores han sido colocados, sino que este se produciría justamente del lado en que los visitantes se encuentran, esto porque la única chance de poder salir de ese ‘ensimismamiento’ que el subterráneo significa, estaría en esas ‘ventanas al mundo’ que los televisores representarían, pero de los cuales, lo único que percibimos es esa mortecina luz que emana de sus rayos catódicos, y que se tiende a intensificar al rebotar sobre las blancas superficies de plumavit que cubren los muros interiores de esta recámara: “...en el momento en que se instala frente a esa reja, y no puede entrar en el espacio de la galería de arte, es él el que se encierra y queda atrapado por esa reja.”²⁵⁵ aclara Codocedo al ser consultado por este elemento.

De esta manera, es que el artista pareciera tensionar el espacio de la galería al punto de cuestionar su propia naturaleza expositiva, al menos así mismo lo afirmaba Codocedo al decir que: “Normalmente las galerías o cualquier espacio donde se muestre una obra de arte, son espacio donde se invita a la gente a entrar, a ver lo que hay adentro. Entonces,

²⁵⁵ Saúl, p. 26.

el hecho de poner esta reja acá, es trabajar con el anverso de la galería de arte, o sea trabajar con el hecho de censurar el espacio y acceso físico a un espacio determinado.”²⁵⁶ He ahí otro aspecto interesante, y que se desprende de la misma decisión de bloquear el acceso a la sala, ya que podríamos decir que aquí, más que ante una representación de la censura, estaríamos ante una censura propiamente tal, básicamente por no agotarse en el mero significado o simbolismo, sino por ser una censura real, que estaría operando de manera efectiva sobre el espacio y los visitantes que por este se mueven. Es precisamente la censura uno de los principales intereses que determinan los movimientos de Codocedo en esta habitación.

Nos encontramos así en una situación de completa impotencia en tanto espectadores y receptores de los posibles mensajes que estos dispositivos (los televisores) pudieran estar trasmitiendo. En otras palabras, lo que ahí acontece se nos niega o, como se ha dicho, se nos censura.

Resulta también de interés, el hecho de que una vez más Codocedo hace referencia a lo televisivo (recordemos que en *El nombre del padre* ya había utilizado uno de estos aparatos, en el que se pasaba su recorrido por el barrio de San Diego escribiendo consignas dirigidas a su padre, y posteriormente en *Contingencia*, exponía su trabajo postal *El derecho de nacer* basado en la telenovela mexicana del mismo nombre) con lo que se reafirmaría una vez más su interés por la *cultura de masas* y su trabajo con ella como materia prima. Y si bien hemos podido constatar a lo largo de la investigación que esto es algo troncal dentro de los intereses del artista –principalmente por sus alusiones a lo cinematográfico– el elemento televisivo podríamos considerarlo casi a la par con el cine dentro de lo que aquí hemos visto, por lo que representaría otra posible manifestación del mismo asunto, su trabajo con la multimedialidad y la apropiación de su estética y contenidos, entendido como un salto interdisciplinario que algunos conceptualistas latinoamericanos de la época también adoptaron como parte de su expansión de las herramientas comunicacionales y políticas.

Ahora, no obstante estamos conscientes de que esto es algo que deberíamos haber tocado al inicio de este capítulo, haremos una pequeña mención aparte y en paralelo a lo cinematográfico, tomándonos y trabajándolo justamente en función de la *cultura de masas* recién señalada. Esto, porque consideramos que puede ser provechoso, en miras a profundizar los alcances que la obra de nuestro artista puede llegar a tener.

²⁵⁶ *Ibíd.*

El cine desde sus inicios ha despertado el interés de aquellos vinculados a las artes visuales, básicamente por su capacidad contenedora y discursiva, y en la que lo metalingüístico se articula de una forma difícil de igualar por otras prácticas artísticas. Tanto es así que Román Gubern, historiador de los medios de comunicación de masas, lo entiende como: "...la matriz fundacional de todos los sistemas de representación audiovisual basados en la imagen animada, que se desarrollarían posteriormente a lo largo del siglo."²⁵⁷ Asimismo el español le otorgaría un rol trascendental, el de modelador de la sociedad: "Las gentes se han vestido, han actuado y han hablado como las estrellas a las que admiraban, lo que nos llevaría a formular que no ha sido el cine tanto un espejo de la sociedad, como habitualmente se pretende, sino la sociedad un espejo del cine..."²⁵⁸ algo que podría dar más sentido al hecho de que Codocedo diera tan amplia cabida a este elemento dentro de su obra, después de todo, el deseo de conexión entre el arte, en tanto cultura de elite (¿'alta cultura'?), y el cine como cultura popular (¿'baja cultura'?), es algo que él mismo ha manifestado al señalar en su ya citada declaración que: "no concibo el trabajo de arte sin la comprensión de la obra" frase que podría sobreentenderse como un afán por querer tener una llegada y comprensión mucho más amplia de su trabajo. Además, nada pareciera contradecir el hecho de que, probablemente una de las razones por las que estaba tan interesado en integrar lo popular a un trabajo pensado para exponerse en una galería de arte (con todo lo que esto implica) sería el querer brindar una conexión mucho mayor al público asistente, y con la cual este pudiera sentirse identificado. Ahora bien, cierto es que en este caso en particular las referencias populares poseen un claro sesgo 'de culto' (película expresionista alemana de los años veinte) algo que no siempre se repetía, y que quedó demostrado en los capítulos anteriores, en donde los elementos extraídos de la cultura de masas eran de carácter más próximo al público chileno (telenovelas, prensa y corridos mexicanos).

Por otra parte, el cine posee un valor sintomático que es imposible de desconocer, y si bien los referentes aquí utilizados son extranjeros, creemos que todos obedecen a cuestiones que no son determinadas por su nacionalidad, sino por asuntos de índole propiamente humana y que Codocedo buscaría desplazar y proyectar sobre la realidad nacional –aun cuando en muchos casos existan brechas culturales importantes– en tanto

²⁵⁷ Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 109.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 117.

sentimientos colectivos que aquejaban a la sociedad chilena de la época: “...desde los trabajos pioneros de Sigfried Kracauer, se ha visto con razón en los textos fílmicos un valor sintomático, como expresión, con frecuencia inconsciente, del malestar, de las aspiraciones, de las frustraciones, de las esperanzas y de los traumas colectivos latentes en el cuerpo social.”²⁵⁹ Y si a esto le sumamos la magra producción de la casi inexistente industria cinematográfica nacional de ese periodo, se podría comprender todavía más claramente, la razón de sus elecciones fílmicas. De esta manera, es que se hace bastante evidente la comparecencia y trascendencia del elemento cinematográfico dentro del contexto histórico en el que Codocedo se desenvuelve.

Pues bien, como se dijo, otra posible manifestación de los *mass media* en la obra de nuestro artista la encontramos en la incorporación del elemento televisivo o, en su defecto, de objetos alusivos a este. Es en dicho gesto en donde, creemos, reconoce la importancia de este dispositivo de telecomunicación, puesto que: “La televisión se ha implantado sólidamente en las sociedades posindustriales como el medio que ha conseguido mayor adicción y mayor penetración capilar en el tejido social, aunque no necesariamente el más influyente. Sus capas más adictas son precisamente las socialmente más pasivas y menos influyentes: amas de casa, jubilados, desocupados y niños. Y las estadísticas demuestran que la televisión es el medio que se abandona más rápidamente, como si fuese un animal de compañía, en cuanto surge alguna alternativa de ocio más estimulante. La fidelidad a este medio está asentada por ello, sobre todo, a la resignada pasividad y en la falta de alternativas para las capas culturalmente más desfavorecidas.”²⁶⁰

Vemos por una parte, que el mismo aparato televisivo demarca ya el segmento poblacional del cual podría estar hablando, es decir, sujetos cuya capacidad de influir en su entorno y en el de sus pares es prácticamente nula, sujetos que se contentan y conforman con ese mero divertimento, con ese *show* en medio de tanto horror, el cual termina convirtiéndose en un simple espectáculo, y en donde esa ‘ventana al mundo’ se convierte más que en un dispositivo para conocerlo, en un mecanismo de distracción, y es en este preciso momento cuando volvemos a notar ese paradigmático objeto al cual algunos párrafos antes nos habíamos referido, el trapecio, el que reforzaría esta interpretación de la idea de *show*. No es en absoluto descabellado, considerando la

²⁵⁹ *Ibíd.*

²⁶⁰ *Ibíd.*, p.119.

situación política del país en ese momento, el inclinarnos a que Codocedo estaría atribuyendo esa condición de pasividad, no solo a ese segmento de la población, sino al grueso de la misma. Sabida es la proliferación de los programas de variedades durante esa década, entre los que destacaban *El Festival de la Una*, *Éxito* y *Sábados Gigantes*, por solo mencionar algunos, sumado a los de humor liviano, siendo el *Japping con Ja* o *Mediomundo* dos de los más destacados, y sin mencionar la carencia de investigación periodística o de contingencia política de corte crítico.

Es así que una posible lectura del trapecio, aludiría efectivamente al espectáculo y al divertimento en general que la televisión proporcionaba a la masa, una suerte de circo domestico que servía como escape a todo el espanto que circundaba por el espacio público, pero que en cualquier momento podía entrar a nuestros hogares y hacerse realidad. De ahí que también podríamos atribuirle al trapecio una doble lectura, ahora relativa al drama de la muerte (dado el peligro mortal que este juego encierra). Era la muerte la que se metía a nuestros hogares por medio de la T.V., cumpliendo así propósitos ambivalentes al servicio del régimen, por un lado el de entretenernos, pero por otro, el de asustarnos a modo de advertencia. Es desde esta perspectiva que Fabio Salas al ser consultado por este objeto nos comenta que: “...Víctor me mencionó al pasar que el trapecio era como mantener la vida –tú sabes que un trapecista si se cae, muere o queda inválido– en equilibrio en una sociedad chilena mediatizada en torno al televisor, donde los asesinatos políticos, las emboscadas de la CNI y toda esa horripilancia era transmitida casi en vivo por la TV. En especial por ese patético personaje que fue el periodista de canal 13, Claudio Sánchez.”²⁶¹, ²⁶²

Son estas palabras de Salas las que nos traen a la reflexión un punto que no es menor en lo que aquí hemos venido analizando, la distinción entre el cine y la TV. Al respecto Gubern señala que esta última es: “...un mero medio de telecomunicación, la televisión debe ser considerada en rigor como un simple canal de mensajes muy diversos y

²⁶¹ El caso de Claudio Sánchez podría ser uno de los más emblemáticos relativos al rol de los medios de comunicación durante la Dictadura. Sánchez fue uno de los periodistas más destacados durante la década de los ochenta, preponderancia ganada en parte por sus contactos en la estación televisiva de la Universidad Católica de Chile, como también por su postura política cercana al régimen. Contribuyó al encubrimiento, específicamente de lo que se conoce como el “Montaje de Rinconada de Maipú” un falso enfrentamiento entre agentes de la DINA y militantes del Partido Comunista y del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Dicho montaje tuvo como objetivo encubrir la tortura y asesinato de tres integrantes de la familia Gallardo Moreno y de tres integrantes del PC y del MIR, cometidos al interior del centro de detención y tortura Villa Grimaldi.- www.radio.uchile.cl, *Caso Rinconada de Maipú: El desmontaje en busca de justicia*. 6 de Noviembre de 2013.

²⁶² Salas, Entrevista, Agosto de 2017.

heterogéneos (telediarios, publicidad, films, concursos, deportes, debates, teleseries, etc.) aunque su gran diferencia con el cine –y su especificidad intrínseca según muchos teóricos– la constituye el <<directo>>, es decir, la simultaneidad entre emisión y recepción del programa.”²⁶³

Sobre esto nos referimos básicamente para dar cuenta de las muchas aristas que la obra en cuestión posee. Por un lado lo cinematográfico y toda la reflexión sobre la luz que tal dispositivo implica, y por otro lo televisivo y la inmediatez del cual este aparato está dotado.

Finalmente, y para cerrar el análisis de la sala ‘Alcatraz’, nos parece interesante aportar con un par de datos que, sin duda enriquecerán aún más el análisis hecho hasta ahora. En primer lugar, nos referiremos a un pequeño detalle de la película que da nombre a la habitación de la galería, y que dentro de todo lo trabajado hasta ahora sobre la relación entre dicho film y la sala en cuestión, podría parecer a simple vista, un punto irrelevante en todo este asunto, el papel maché.

Parte del plan que idea su protagonista, *Frank Morris* (Clint Eastwood), para fugarse con sus compañeros de la isla, consiste en comenzar a desgastar con una cuchara el hueco de la ventilación de sus celdas, y así ensancharlo lo suficiente para introducirse en ellos. La dificultad principal radicaba en mantener en secreto este lento proceso que les llevó varias semanas, para tales efectos es que comienzan a diseñar una máscara de papel maché que tenía la misma forma y color que el orificio original, es decir, hacen uso de un recurso de utilería para así engañar a los guardias por medio de un muro falso.

Resulta difícil no relacionar lo anterior con el plumavit y el interés que Codochedo tenía por este material, el que le interesaba, entre otras cosas, justamente por la falsedad, tal y como lo comenta en la ya citada entrevista con Ernesto Saúl: “...tiene que ver con el cine, con el teatro: es un material de utilería.”

En segundo lugar, y siguiendo con lo relativo al trapecio colgado en esta habitación, existe un posible referente implícito, y al cual creemos, nuestro artista podría estar citando. En 1925 se estrena en Alemania *Variété* de Ewald André Dupont, cinta basada en la novela de Félix Holländer, *Der Eid des Stephan Huller* (*El Juramento de Stephan Huller*) de 1912. Román Gubern en su *Historia del cine* se refiere al argumento de esta película diciendo que: “...al ser indultado, el recluso *Boss Huller* (Emil Jannings)

²⁶³ Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*, Op. Cit. p.118.

explica al director de la cárcel la historia de su crimen pasional. Antiguo trapeceista, trabajaba con su esposa en un parque de atracciones hasta que irrumpió en su vida la bella *Bertha María* (Lya de Putti), con la que se fugó a Berlín y en donde formó, con el acróbata *Artinelli* (Warwick Ward), un trío de trapeceistas que no tardó en hacerse famoso. Pero al descubrir que su amante le engañaba con Artinelli tuvo un acceso de celos y los mató. Después de contar la historia, *Boss Huller* abandona la cárcel, pero moralmente aniquilado e incapaz de enfrentarse a la vida.²⁶⁴

Todo lo que acabamos de exponer nos hace total sentido, dado que existen elementos clarísimos que conectan el film con la obra de Codocedo, partiendo por el trapecio, el que fuera de toda casualidad y arbitrariedad podría ser un signo evidente de las intenciones del artista por citar esta película. Otra pista la encontramos en el factor carcelario dentro de la historia, ya que tal y como Gubern lo señala, el protagonista, *Boss Huller*, era un recluso que había sido indultado del “crimen pasional” que había cometido, lo que da todavía más asidero al hecho de que haya colocado el trapecio en ‘Alcatraz’ y no en otra sala. Conectado con este mismo dato, advertimos que se trata de un melodrama, algo con lo que ya nos hemos topado con anterioridad en nuestro estudio, y ahora se vuelve a repetir, puesto que este, según en las palabras del mismo Gubern, no pasaba de ser un “...banal ‘melodrama de instintos’”²⁶⁵ de lo que se puede desprender el acto de traición entre los protagonistas, y que se conectaría precisamente con el elemento biográfico en la obra de Codocedo. Todo esto sumado al hecho de que la misma cinta, pertenece a un periodo del cine por el cual nuestro artista sentía una particular predilección.

Si bien no tenemos certeza de si Codocedo pudo o no tener acceso a esta película, es muy probable que sí haya sabido de ella y de su argumento, puesto que como ya lo habíamos mencionado, el texto de Gubern recién citado, estaba dentro de la bibliografía que el artista frecuentaba, información que encontramos en sus cuadernos de apuntes, y de la cual María Eugenia Meza también nos informa. Todo esto, daría cuenta de la plena conciencia que tenía a la hora de elegir los signos y objetos con los que construía sus obras, y en particular en este caso, al momento de optar por esta cita cinematográfica implícita.

²⁶⁴ Román Gubern, *Historia del cine*, Anagrama, Barcelona, Versión eBook, 2014, p. 665.

²⁶⁵ *Ibíd.*, p. 666.

Siguiendo nuestro recorrido por el subterráneo, es que llegamos a la que finalmente sería, en estricto rigor, la última sala de este macabro tour, nominada por Codocedo como ‘Nosferatu’, e identificada en nuestro plano con la letra D.

No hay que ser un experto en cine para saber, si no la importancia del film de Murnau, cuando menos su fama y renombre. Una película que desde su estreno en 1922, ha sido citada y tributada constantemente en la cultura popular en distintos momentos a lo largo de la historia. Desde dibujos animados y video clips, hasta otras producciones cinematográficas del mismo género, siendo *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979) de Werner Herzog la más conocida, puesto que es en ella en donde el director alemán le rinde un clarísimo homenaje a su compatriota y antecesor.

En el caso particular de la obra de Codocedo, si bien la cita posee un carácter explícito (debido a que le da nombre a una de las habitaciones del lugar) nuevamente no vemos en ninguna parte el rostro del susodicho personaje, por lo que la naturaleza nominativa de este queda nuevamente manifiesta. Sin embargo y a diferencia de otros momentos en que el elemento vampírico ha sido empleado por el artista, aquí si existe una referencia visual concreta, el murciélago, o mejor dicho, la silueta del murciélago pintada sobre el vidrio detrás de la cual se dispuso una vela (un cirio específicamente) lo que vendría a denotar, por primera vez dentro de lo que va de nuestro estudio, la ‘presencia’ del vampiro.

Como se indica en la descripción hecha por Ernesto Saúl en su entrevista con el artista, la sala estaba dividida diagonalmente con una gran tela transparente y sobre la que la sombra de la silueta pintada se proyectaba, lo que inferimos con un poco de ayuda de nuestro limitado registro fotográfico, y por lo que imaginamos que la sensación ha de haber sido bastante ‘fantasmal’.

Las interpretaciones que ha habido de la cinta de Murnau son sumamente numerosas, sin embargo todas las que hemos podido consultar coinciden en aspectos que resultan totalmente afines a la obra de Codocedo, y de las cuales una de las que más interés nos produjo, fue la hecha por Siegfried Kracauer en su estudio *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*.

Es en este texto en donde Kracauer le dedica algunos párrafos al filme de 1922 en el capítulo seis y al que titula *Procesión de tiranos*. Es en este en donde el autor incluye al vampiro en un grupo de películas realizadas entre 1920 y 1924 en las que destaca el

elemento tiránico como el denominador común de estas producciones, ciclo que es inaugurado por la célebre pieza de Robert Wiene *El gabinete del Dr. Caligari* (y a la cual el autor le dedica todo el capítulo anterior): “...el alma enfrentada con la aparentemente inevitable alternativa de la tiranía o el caos– ejerció una fascinación extraordinaria. Entre 1920 y 1924 numerosos filmes alemanes retomaron ese tema, elaborándolo de diferentes formas.”²⁶⁶

Kracauer reflexiona sobre estas obras y les atribuye la sintomatología propia del momento histórico y social: “En este tipo de películas los alemanes de la época –pueblo aun inestable y todavía libre para elegir su régimen– no alimentaba ilusiones en cuanto a las posibles consecuencias de la tiranía; por el contrario, abundaban en detalles sus crímenes y los sufrimientos que había ocasionado. ¿Estaba enrarecida su imaginación por el temor al bolchevismo?, ¿o apelaban esas visiones espantosas para exteriorizar ansias que ellos creían les eran propias y ahora amenazaban con dominarlos? (de cualquier manera, es una extraña coincidencia que poco más de una década después la Alemania nazi llevara a la práctica esa misma mezcla de torturas físicas y mentales que, por entonces, presentaba la pantalla alemana.)”²⁶⁷

Es justamente a partir de ese factor sintomático desde donde el investigador aborda la producción cinematográfica de su país, algo que nos parece totalmente coherente con la obra que aquí nos ocupa, y en particular con esta sala, dado que remite directamente al monstruo rumano. Vemos cómo varias de las consideraciones hechas por Kracauer podrían ser aplicables –guardando las distancias por su puesto– al contexto nacional, de ahí que el artista haya optado por esta obra en específico y no por otra adaptación de la novela de Stoker.

Como sabemos, la versión cinematográfica del vampiro hecha por Murnau, si bien no fue la primera que se hizo del libro²⁶⁸, sí fue la que de más fama gozó, esto: “...por haber iniciado la moda de los vampiros cinematográficos”²⁶⁹ aun cuando era una adaptación de la obra de Stoker, puesto que tenía una serie de ideas propias, injertadas por el guionista Henrik Galeen que la distanciaban de la novela del escritor irlandés.

²⁶⁶ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona, 1961, p.78.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ En 1921 el director húngaro Károly Lajthay rodó *Drakula halála* (*La muerte de Drácula*) cinta presuntamente perdida y de la que solo se conservan algunos fotogramas.

²⁶⁹ Kracauer, *Op. Cit.*, p. 78.

Según investigador alemán, uno de los aspectos más interesantes del personaje de Murnau radica en que: “El horror que irradia *Nosferatu* lo provoca la identificación de un vampiro con la peste. ¿La encarna, o acude a la imagen de esta para caracterizarse? Si él fuera simplemente la encarnación de la naturaleza destructiva, la interferencia de Nina en sus actividades no sería sino magia, un sinsentido en ese contexto. Como Atila, Nosferatu es un <<azote de Dios>>, y sólo como tal identificable en la peste. Es un personaje tiránico, sediento de sangre, una aparición de las regiones donde se confunden los mitos con los cuentos de hadas.”²⁷⁰

Nuevamente las concordancias entre las observaciones de Kracauer, y las posibles consideraciones que Codocedo pudo haber tenido al momento de la elección de este film dentro de su obra saltan a la vista, y no es necesario cavilar demasiado para establecer nexos entre uno y otro. Esa fuerza incontrolable, que pareciera llegar hasta el más recóndito de los lugares para destruir hasta la más ínfima forma de vida, podría ser una alusión directa al tirano local. Asimismo la comparencia de las ratas dentro del film, refuerzan esta idea de la peste en tanto poder maligno incontrolable: “Las ratas, en conjunto, y con ellas la peste, serán la más clara metamorfosis del vampiro de Murnau. Las epidemias de vampiros coincidían a menudo con épocas de plagas, durante las cuales gran parte de la población moría y se pudría en los campos, dejando un hedor insoportable [...] En *Nosferatu*, ese vínculo entre el vampiro y la peste seguirá estando presente, siendo un claro ejemplo la reiterada aparición de las ratas desde que Nosferatu abandona Transilvania y llega al puerto de Bremen, con el único equipaje de varios ataúdes repletos de tierra y de estos animales. Las puertas de las casas se llenan entonces de cruces blancas marcadas con tiza por un hombre que va recorriéndolas una por una; por la calle principal, se ven desfilar toda una serie de ataúdes, predispuestos uno tras otro, sembrando la congoja por doquier; las muertes se repiten incesantemente sin poderse aplicar remedio alguno; esto nos lleva a sentenciar que de todas las metamorfosis del vampiro, sin duda, la de las ratas es la más cruel”.²⁷¹

Por otro lado, Gubern reconoce en el film de Murnau una fusión única hasta ese momento dentro de la corriente expresionista, en la que realismo y fantasía coexistían dentro de un mismo universo: “Con esta innovadora introducción de elementos reales en una historia fantástica, Murnau consiguió potenciar su estremecedora veracidad [...]

²⁷⁰ *Ibíd.*, p. 80.

²⁷¹ Jordi Luengo López, “La erótica del terror en la figura del vampiro: Nosferatu frente a Clarimonde”, *Cuadernos de investigación filológica*, Universidad de la Rioja, (2013) N° 39, p. 97.

Realismo y fantasía forman un todo coherente en esta historia romántica que debemos menos a la vampirología que a cierta temática muy arraigada a toda la obra de Murnau, como la obsesión por la idea de la muerte, el tema de la felicidad de una pareja perturbada por la presencia del mal (Nosferatu) y el papel expiatorio de la mujer, que con su abnegada entrega derrota al vampiro²⁷²

Una vez más, se repiten los elementos con los que a lo largo de nuestro estudio nos hemos venido encontrando de forma casi sistemática, y que desde el primer capítulo ya se hacían presentes. Es en esa ‘feliz pareja’ en donde podríamos ver representada la historia de él y su madre, haciéndole frente a ese latente mal que pareciera ‘llenar’ sus vidas con su dañina ausencia, y en donde igualmente el rol de esta mujer encajaría perfecto con esa ‘abnegada entrega’ del personaje femenino descrita por el español. Asimismo, la ‘fusión de lo real con lo fantástico’ podría ser algo que Codocedo igualmente consideró y conectó con su trabajo, como una manera de asimilarlo con el contexto histórico en el cual a él le tocó desenvolverse, y que podríamos atribuir a una suerte de incredulidad ante el horror vivido, a modo de negación o de resistencia ante los sucesos traumáticos que constituían la realidad de ese momento, y que en gran parte de los casos superaban con creces las más espeluznantes historias de terror.

De igual manera, las sombras dentro de esta sala son sumamente marcadas, solo superadas por las sombras de la habitación B (‘El Resplandor’), puesto que la silueta del vampiro pintada en el vidrio y proyectada en el paño traslúcido, configuran una doble presencia, en donde la primera imagen (la pictórica) se hace visible solo gracias a la cálida e intimista luz que es emanada del cirio, dando paso así a la fantasmal sombra que ocupa la segunda y más sutil superficie (la tela). Si somos observadores, nos daremos cuenta de cómo esta trasposición de figuras y objetos coincide y obedece a la misma lógica del cine, una fuente emisora de luz, la cual pasa a través de un negativo cuyas formas son proyectadas sobre una gran tela. Cabe además la posibilidad, de que ambas figuras (el murciélago pintado y su sombra proyectada) puedan ser consideradas de naturaleza umbría, puesto que tanto la una como la otra, son productos de la falta de luz (recordemos el origen mítico de la plástica según Plinio) y si bien la primera es de carácter material y la segunda inmaterial, las dos surgen a partir del oscurecimiento de una superficie, por lo que se podrían entender como poseedoras de una naturaleza común.

²⁷² Gubern, *Historia del cine*, Op. Cit., p. 600.

Ahora bien, Stoichita se refiere justamente a la utilización de la sombra en el *Nosferatu* de Murnau señalando que: “La célebre silueta que se dispone a subir la escalera, ¿es el propio vampiro, o es su sombra? Las deformaciones a las que se han sometido sus brazos y sus manos [...] casi nos inducirían a pensar que la segunda solución es la buena. Pero tanto Murnau como el espectador saben que, según una antigua tradición, los vampiros carecen de sombra. Así, nos queda una única respuesta posible y esta es del orden del meta discurso: esta silueta es <<el mismo>> Nosferatu, <<un pólipo con tentáculos, traslucidos, sin substancia, casi un fantasma>>.”²⁷³ Con esto podemos anclar al menos dos posibles elementos de la obra en cuestión: El primero, relativo a la deformación y aumento que sufre la figura del murciélago pintada en el vidrio una vez proyectada en la tela, totalmente congruente con la estrategia utilizada por el director alemán para deformar desproporcionadamente al personaje, y aumentar así su tamaño considerablemente. Y la segunda, la ‘inmaterialidad’ –o habría que decir ‘irrealidad’– de las figuras que aquí vemos, y que podríamos relacionar con ese ser ausente (después de todo la pintura es pura representación), el que aun no estando consigue extender sus deformes tentáculos para dañar a la mujer.

Un último dato sobre esta sala, y que es relativo a la luz que aquí se ocupa, el fuego. Es el mismo artista el que se refiere a esta como “la (luz) más arcaica”²⁷⁴, con lo que pareciera querer apuntar y recalcar nuevamente la naturaleza primitiva del espacio en el que nos encontramos, plagado justamente de esos miedos primigenios, aquellos que se escapan a cualquier tipo de racionalización y que se mantienen en lo más profundo de nuestra psique, esperando el momento preciso en el que alguna gran amenaza los haga despertar nuevamente. Tenemos la certeza de que Codocedo era totalmente consciente de lo que hacía, y del empleo de este elemento (el fuego) dentro de la composición de esta sala cuando nos encontramos con las siguientes declaraciones: “Las instalaciones están hechas de un modo temporal: desde lo más civilizado a lo más arcaico. A lo arcaico que habita en las conciencias, porque esto se apoya en la sicología de Jung, en los arquetipos sicológicos, en los modos de percepción más arraigados de lo humano. Los miedos encuentran su origen en lo atávico. Por eso, en la sala final están el fuego, la vela, el cirio.”²⁷⁵

²⁷³ Stoichita, Op. Cit., p. 156.

²⁷⁴ Saúl, p. 26.

²⁷⁵ Meza, p. 28-29

El fuego, tercer elemento dentro de nuestro análisis y precedido por el agua y el aire tiene su lugar dentro de la instalación justamente en esta sala. Es posible que junto con todo lo anterior, el artista optara por el fuego como un componente más de la obra, debido a su consabido carácter purificador y liberador, algo que le atribuyen diversas culturas alrededor del mundo y que, si consideramos parte de sus intenciones con la realización de este trabajo –las que iban en la búsqueda de una suerte de alivio, no solo personal sino colectivo– nos hacen bastante sentido. De esto nos damos cuenta a leer sus declaraciones, tras ser consultado por Ernesto Saúl sobre las posibles formas en las que el espectador podría asimilar su obra, a lo que él responde: “Yo creo que sale más tranquilo, le ha perdido el miedo a algo. Creo que hay una realidad que nos circunda; y una realidad que tiene que ver con el miedo, que tiene que ver con el horror, con la muerte, con la tortura. Y nadie habla de eso; y si lo hace es dentro de límites los límites en que le es posible hacerlo.”²⁷⁶

De esto último, podemos desprender de forma patente las intenciones ‘curativas’ que nuestro artista pareciera atribuirle a la obra de arte, un claro influjo de uno de sus referentes artísticos más fuertes y al cual ya nos hemos referido anteriormente a lo largo de nuestro estudio, Beuys.

Volviendo al fuego, nos parece interesante la siguiente acepción, en la que se le distinguen: “...dos direcciones o dos constelaciones psíquicas en la simbólica del fuego, según se obtenga, como se acaba de decir, por percusión o por frotamiento. En el primer caso, se emparenta con el relámpago y con la flecha, y posee un valor de purificación y de iluminación; es «la prolongación ígnea de la luz». Puro y fuego no son en sánscrito más que una misma palabra. De este fuego espiritualizante, dependen los ritos de incineración, el sol, los fuegos de elevación y de sublimación, todo fuego que transmite una intención de purificación y de luz.”²⁷⁷

En la cita anterior nos es posible reconocer varios de los elementos que han venido apareciendo en mayor o menor medida a lo largo de nuestro análisis y que pueden resultar bastante obvios a estas alturas: flecha, luz, pureza y elevación (ascensión).

Por otra parte, el fuego posee un carácter ambivalente que dentro de este contexto sería perfectamente aplicable: “El aspecto destructor del fuego comporta también evidentemente un aspecto negativo y el dominio de este fuego es también una función

²⁷⁶ Saúl, p. 27.

²⁷⁷ Chevalier, Op. Cit., p.514.

diabólica. Señalaremos a propósito de la forja que su fuego es a la vez celeste y subterráneo, instrumento demiúrgico y demoníaco. La caída de nivel es propia de Lucifer, «portador de la luz» celestial, precipitado a las llamas del infierno...»²⁷⁸ Resulta sencillo conectar esto último con el discurso que Codocedo intenta articular en esta obra y en particular en esta sala, la del vampiro, criatura diabólica que consume a sus víctimas, un fuego subterráneo que indica la caída, aun cuando es un elemento que se eleva a las alturas pero que –no hay que olvidar– surge de la tierra, de lo ctónico: “El fuego humeante y devorador, todo lo contrario de la llama iluminante, simboliza la imaginación exaltada... lo subconsciente... la cavidad subterránea... el fuego infernal... el intelecto en su forma rebelde: en pocas palabras, todas las formas de regresión psíquica.”²⁷⁹

Es así que el fuego –si bien puede ayudar en este punto del viaje iniciático que el visitante a emprendido, buscando enfrentarse a esas fuerzas demoniacas, y usando la llama a modo de purga espiritual– también puede convertirse en un peligro si no se manipula adecuadamente, tal y como ocurriría en el mundo tangible.

Todo lo anterior nos refiere a lo que hemos venido planteando desde que iniciamos el análisis de esta obra, ese interés del artista por querer ahondar en la psiquis humana, internándose en los recovecos más recónditos de esta, al tiempo que busca remontarse a estados pretéritos anteriores a la civilización, en los que los sujetos estaban supeditados más a lo instintivo que a lo racional. De ahí que la psicología jungiana le haya sido de provecho en sus meditaciones al momento de concebir este trabajo, y de ahí que nosotros también hayamos decidido recurrir a esta para poder dilucidar algunas de sus reflexiones.

Finalmente, y para concluir con *Eclipse I*, terminaremos nuestro análisis con la última parte de la cual este ‘reparto’ se compone, *La Momia*, ubicada en la galería con la letra ‘E’ en nuestro plano.

Dos de las fuentes consultadas tienden a situar esta parte de la obra dentro de una habitación más, pero lo cierto es que la ubicación precisa de *La Momia* la encontramos en el pasillo de la galería, específicamente al final de este, en una pequeña cavidad en la que el corredor termina.

²⁷⁸ *Ibíd.*, p. 512.

²⁷⁹ *Ibíd.*, p. 514.

Tal y como Codocedo lo señala, nos damos cuenta de cómo los referentes se comienzan a hacer más y más vetustos, puesto que si hubiese que situar en el tiempo a Nosferatu este podríamos remontarlo no solo a inicios del siglo XX, sino también al siglo XIX, dado que la novela de Bram Stoker data de esa época. Sin embargo y en estricto rigor, el personaje histórico, Vlad Tepes –y en quien Stoker se basara para escribir su libro– tiene lugar en siglo XV, por lo que vendría a ser muy anterior a los referentes que precedieron a la sala de ‘Nosferatu’. El mismo ejercicio podríamos hacer con ‘La Momia’, ya que si bien es un personaje que fue adoptado por el universo cinematográfico de los años treinta (*The Mummy*, 1932), tenemos claro que su verdadero origen se remonta al antiguo Egipto, por lo que es posible entenderlo como el referente, por lejos más antiguo de todos los utilizados por nuestro artista. Con esto se reafirmaría el deseo de Codocedo por querer, no solo sumergirse en lo más profundo de nuestra psiquis, sino a su vez, de retroceder a lo más atávico de nuestra propia naturaleza.

Existe un aspecto dentro de la obra que nos puede resultar de sumo interés sobre los monstruos trabajados por Codocedo para esta instalación. Tal y como Eugenio Dittborn lo menciona en su texto para el catálogo de la muestra, los monstruos considerados en un principio por el artista, fueron Drácula, La Momia, Frankenstein y King Kong, sin embargo, y como ahí se indica: “Aquel proyecto inicial fue drásticamente comprimido. Drenados los monstruos. Por drenar debe entenderse suprimirlos por substitución. Apartarlos por desplazamiento [...] pero Codocedo no pudo evitar que una cierta energía de esos monstruos del cine clásico suprimidos se instalara como peso muerto en su proyecto actual de obra.”²⁸⁰ Debido a esto es que el artista solo deja sus nombres y algunas referencias visuales, a modo de “energía residual”. Todos esto no podemos dejar de relacionarlo con lo que podría ser otra de las constantes que el corpus de obra aquí estudiado –en términos generales– posee, la falta. Vimos cómo en el primer capítulo, esta era determinante y articulaba prácticamente todo el discurso que ahí se planteaba. Lo mismo podríamos decir acerca de *Contingencia*, en la que, tanto la sección de las postales de *El derecho de nacer*, como en la invocación de ‘Drácula’ en el paño negro estarían operando en mayor o menor medida en base a esa lógica. Por lo que es absolutamente plausible atribuir este hecho como algo que iría en función de ese concepto, y el que podría ayudar incluso, a acentuar la angustia de la cual unos párrafos

²⁸⁰ Eugenio Dittborn, *Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza*, Op. Cit.

más arriba hicimos referencia, y con la cual todo el subterráneo fue rediseñado, para dotarlo así, de una carga siniestra.

Otro dato curioso de este listado de ‘fenómenos’, es que todos los que recién nombramos formaron parte de un: “...ciclo fantástico-terrorífico desencadenado por la Universal desde 1931, y cuyos monstruosos horrores empequeñecían para los espectadores los dramas cotidianos y reales de la crisis económica. En este fecundo ciclo, rico en claves psicoanalíticas y heredero del expresionismo germano, destacaron *Frankenstein, el autor del monstruo* (*Frankenstein, the Man who made a monster*, 1931), una versión muy libre y eficaz de la novela de Mary Shelley dirigida por el inglés James Whale e interpretada por Boris Karloff, y *La momia* (*The Mummy*, 1932) del operador alemán Karl Freund y también con Karloff, mientras el actor húngaro Béla Lugosi protagonizaba desde 1931 un abigarrado ciclo vampírico encarnando al conde Drácula [...] y en niveles ya sublimes de fantasía irrealista, se situó la descabellada historia erótica de *King Kong* (*King Kong*, 1933), en donde los ex documentalistas Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper imbricaron el mito de la Bella y la Bestia al tema del *amour fou* surrealista y con inserción de una alegoría acerca de la Depresión (el gorila gigante como materialización de su amenaza social).”²⁸¹

Nuevamente vemos que los referentes son extraídos de momentos históricos críticos, en los que la situación es llevada al límite, tal y como fue el caso de la Gran Depresión, probablemente la peor debacle económica vivida durante el siglo XX. Ahora bien, este tipo de sucesos no fueron algo ajeno a la realidad nacional, debido a que como ya vimos en el tercer capítulo, durante la década del ochenta, específicamente en 1982, el país fue azotado por la mayor crisis financiera desde *El Crac del 29*, extendiéndose por casi un año, y dando inicio en 1983 a sistemáticas jornadas de protestas que se extenderían hasta 1987.

Sea o no esa una de las razones para la elección inicial de dichos monstruos, el hecho es que los contextos coinciden en ese sentido. El miedo no solo se producía por el temor a ser desaparecido, sino también por la posibilidad real y concreta de perder el empleo y con este el sustento familiar.

Dicho esto nos volvemos nuevamente hacia el féretro de tergopol ubicado al final del pequeño corredor, y recordamos la frase ahí escrita con letras en bajo relieve: “Han

²⁸¹ Román Gubern, *Cien años de cine*, Barcelona, Bruguera, 1983, Tomo I, p. 238.

pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza”, frase que los visitantes ya habrían podido leer incluso antes de descender al subterráneo, puesto que el catálogo la contenía como subtítulo de la instalación, pero también el texto de Dittborn la empleaba como título.

Sabemos, después de leer el catálogo de *Eclipse II*, que la susodicha frase fue un hallazgo realizado por el mismo Dittborn, en una vieja revista de crónica policial: “Encontré esa frase en 1980 en un viejo ejemplar de la revista *Manos Arriba* (1951). Se trataba de la historia de un mago que se introducía en una caja fuerte y allí dentro, encadenado, permanecía hasta salir milagrosamente a la luz del día. Relata la crónica un accidente ocurrido durante la prueba y que por poco le costó la vida al mago. Falló, en esa oportunidad, el truco y quedó el mago largos minutos demás bajo tierra. Al salir finalmente a la superficie y semi asfixiado, dice la crónica que el mago dijo: *Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza.*”²⁸²

Es en esta frase en donde el “reparto” hecho por Codocedo continúa, Houdini, el gran escapista de finales del siglo XIX y principios del XX tiene su lugar dentro de este eclipse, sin embargo su presencia es difusa y ambigua (como todo en esta última parada) dado que comparte su espacio con La Momia, representada en ese sarcófago de plumavit y evocada nominalmente, como tantas otras entidades de la producción de nuestro artista. Sin embargo, no podemos estar muy seguros de si ese cajón de utilería efectivamente contiene a una momia en su interior o, en lugar de esta, lo que ahí descansa sería un vampiro, ¿el mismo Nosferatu quizás? Ello porque la forma que posee se aproximaría mucho más a la de un ataúd occidental que a la de un sarcófago egipcio, sumado al detalle no menor de que este se encontraría dispuesto sobre tierra, la que estaría cubriendo todo el piso correspondiente al pasillo, algo que automáticamente nos recuerda la consabida creencia popular de que los vampiros solo pueden dormir en un féretro que repose sobre tierra de su lugar de origen. De este modo, es que aquí podemos entender los tres personajes casi de manera integrada.

Según el mismo Codocedo, Houdini representaría, junto con Aladino –el último personaje de este “reparto”– los: “...dos fantasmas básicos en la exposición [...] Aladino existe solo en la fantasía mía y Houdini está con su frase. Creo que son dos fantasmas que materializan lo infantil, lo maravilloso, la candidez. También el paso de

²⁸² Eugenio Dittborn, Catálogo para la muestra *Eclipse II*, del texto *Terciopelo Azul*, 1987.

lo cotidiano a lo horroroso está presente. Es, ciertamente la materia que provoca en el espectador sensaciones que conoce y lo obliga a revivirlas”²⁸³

Evidentemente, la figura de Houdini posee una carga simbólica enorme, sobre todo dentro de un contexto como en el que aquí se le coloca, un sótano oscuro, en el cual –y como nos dimos cuenta al pasar por ‘Alcatraz’– nos encontramos encerrados, por lo que el mago representaría la posibilidad, o al menos el deseo de escape de esta situación de angustiante encierro, el que además nos confronta con nuestros más profundos temores. Es justamente la confrontación con estos temores la que le interesaba a Codocedo, y la figura de Houdini es la que estaría dotando al visitante inmerso dentro de este tenebroso universo, de al menos la chance de ‘salvar ileso’ ante todos estos monstruos. El mago y el niño juntos, a modo de presencia heroica y de representación de nuestra propia esperanza en esta ‘selva llena de bestias’. Es en esta búsqueda de revivir sensaciones horribles, en donde la experiencia traumática tiene lugar nuevamente, algo que quizás no nos atreveríamos de hacer si no contáramos con estos dos ‘compañeros de viaje’, los que hasta ahora habían permanecido en silencio.

En relación a la figura de Houdini, existe una mención más por hacer y la cual no podemos pasar por alto, y corresponde a la que Jung propone, es decir entendido como arquetipo. Efectivamente, para el suizo uno de los tantos arquetipos existentes es el del *viejo sabio*, muchas veces encarnado en la figura de un mago, de ahí que Codocedo optara por este personaje, el que junto con todos los atributos aquí expuestos, estaría vinculado estrechamente a la teoría junguiana.

A propósito de un sueño que le es narrado a Jung (en el que se le aparecían al soñante un bello anciano todo vestido de negro el que en el transcurso del sueño se tornaba blanco) este establece que: “el caballo negro y el mago negro son –y esto es un moderno bien del espíritu– elementos cuasi malos, cuya relatividad con respecto al bien está indicada por el cambio de vestiduras. Ambos magos son los dos aspectos del *anciano* del maestro e instructor superior del arquetipo del espíritu...”²⁸⁴ Si bien más adelante volveremos sobre este parágrafo cuando nos enfoquemos a analizar *Eclipse II* (específicamente el caballo que ahí se dispuso) lo que aquí nos interesa es básicamente que: “El mago negro y el caballo negro corresponden al descenso a la oscuridad que

²⁸³ Meza, p. 28.

²⁸⁴ Jung, Op. Cit., p. 42.

aparece en los sueños anteriormente citados.”²⁸⁵ Sueños en los cuales el individuo se veía en la necesidad de descender para luego volver a subir.

Posteriormente Jung recalca el carácter ambivalente del mago señalando que: “El mago es sinónimo del anciano adivino, que se retrotrae en línea directa hasta la figura del hechicero de la sociedad primitiva. Es, como el *anima*, un demonio inmortal, que atraviesa con la luz del sentido las oscuridades caóticas de la vida. Es el iluminador, el instructor y maestro, un *psychopompos* (conductor del alma)...”²⁸⁶ y continúa diciendo que: “Como todos los arquetipos, este tiene un aspecto positivo y un aspecto negativo...”²⁸⁷ De ahí que su comparecencia dentro del “reparto” hecho por el artista tenga pleno sentido dentro de la presente obra, al tiempo que adquiere un cariz popular, al ser este mago y no otro el que aquí ‘se hace presente’.

Asimismo, y volviendo al origen de la frase con la que Houdini se manifiesta, este nos revela cierta información con la cual podemos establecer algunos nexos relativos a lo que hemos venido viendo. En primer lugar acentúa ese carácter popular, el que estaría dado por la fuente misma, es decir, una revista de crónica policial de carácter sensacionalista, y que se podía comprar en cualquier quiosco. Y en segundo lugar, lo traumático, dado que el relato en sí, y del cual fue extraída la frase, obedece a una historia que de haber sido verídica, podría perfectamente haber causado un trauma en la persona afectada, ya que quedar atrapado en una caja fuerte bajo tierra y encadenado, está lejos de ser una experiencia placentera.

En definitiva, pareciera ser que lo que el artista busca en estas últimas dos secciones, es nuevamente la confrontación con la experiencia traumática por antonomasia, la muerte. Algo que se hace palmario por el hecho de que los monstruos que aquí se manifiestan son precisamente ‘muertos vivos’, y que son capaces –como ya se dijo– de *retornar* de sus tumbas y deambular entre los vivos para infundir el miedo entre ellos.

Otro componente importante que posee esta sección de la obra, es la ya mencionada ‘luz estroboscópica’. Es en ella en donde ese clima angustioso ante el cual el artista nos pone se acentúa todavía más, algo que efectivamente estaba dentro de sus objetivos, generar en mayor o menor grado, una sensación, cuando menos de incomodidad: “El que entra acá siente que al pisar la tierra y al ser iluminado por la luz estroboscópica se le mueve

²⁸⁵ *Ibíd.*

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 43.

²⁸⁷ *Ibíd.*, p. 44.

el piso, se produce una inestabilidad; y, un poco más allá, se produce una inseguridad tal que se traspasa lo meramente terrenal. Hay un momento en el que el tipo que entra acá es quebrado, porque es iluminado por una luz quebrada, que es eclipsada a cada microsegundo; entonces el espectador está momificado por la luz, está roto; de algún modo está metido dentro del sarcófago.”²⁸⁸

Junto con todo este potencial simbólico y sensorial que este elemento proporciona a la instalación, está la característica que en la descripción mencionamos, la precariedad del ‘estroboscopio’, algo que quizás podría incluirse dentro de los aspectos técnico-formales de la obra, pero que hemos decidido tocar en este punto porque creemos que puede ayudar a resaltar todavía más aspectos tomados de la cultura popular dentro de la misma, al tiempo que se pueden establecer ciertos nexos con el *Arte povera*. Podemos decir que lo estroboscópico, solemos vincularlo a un grado de desarrollo tecnológico bastante más avanzado de lo que aquí somos testigos (un viejo tocadiscos adaptado para funcionar, más que como un dispositivo sonoro, como uno lumínico) dando así algunas pistas de los recursos limitados con los que nuestro artista contaba al momento de producir, no solo esta instalación, sino gran parte de sus trabajos.

Un pequeño paréntesis antes de pasarnos al último punto relativo a esta instalación, la tierra. Es con este elemento que se completarían los cuatro que según un sinnúmero de tradiciones y culturas daría orden a la naturaleza. Si bien, y en estricto rigor este elemento siempre estuvo presente desde que comenzamos a analizar esta obra –algo dado básicamente por su carácter eminentemente subterráneo– dijimos que aquí Codocedo había cubierto el pasillo con este material (especialmente la parte del féretro de tergotol) muy probablemente para ceñirse a la creencia sobre los vampiros y la tierra que necesitan portar consigo para moverse de su lugar de origen. Sin embargo y junto con lo anterior, al hacer esto el artista estaría acentuando varios aspectos de la presente obra, específicamente los relativos a lo maternal, ya abordado anteriormente al hablar del carácter intrauterino del lugar, y por su puesto el inconsciente: “La tierra simboliza la función maternal: *Tellus Mater*. Ella da y toma la vida. Postrándose en el suelo, Job grita: «Desnudo salí del seno materno y desnudo allá volveré» (1,21), asimilando la tierra madre al regazo materno.”²⁸⁹ Mientras que la misma fuente nos señala que existe: “...toda una psicogeografía de los símbolos, en la cual la superficie plana de la tierra

²⁸⁸ Saúl, p. 26.

²⁸⁹ Chevalier, Op. Cit., p. 992.

representa al hombre en cuanto ser consciente; el mundo subterráneo, con sus demonios y sus monstruos o divinidades malévolas, representa lo subconsciente.”²⁹⁰

Sobre la primera acepción no es mucho más lo que podríamos aportar, nuevamente lo maternal sale a la luz, y no hace más que hablarnos sobre la importancia que este concepto ha venido teniendo a lo largo del corpus aquí analizado. Sobre la segunda, y ciñéndonos a ella, nos llama la atención una suerte de paradoja que el artista propiciaría en este punto, en el sentido que, según esa lectura, la tierra plana apelaría al hombre en tanto ser consciente, y lo subterráneo (subconsciente²⁹¹) tal y como lo hemos trabajado aquí. Ahora bien, la paradoja radicaría precisamente en que Codocedo junta o integra ambos planos, ya que la tierra dispuesta en el pasillo efectivamente adoptaría la forma plana del suelo, tal y como lo haría una alfombra que lo cubre, pero dentro de un espacio que representaría precisamente lo opuesto. De ahí que podamos entender este sector del sótano como una especie de remanente de lo consciente, que lucha por prevalecer dentro de un entorno en el cual no pareciera tener ningún poder. Pero por otra parte, quizás con ello el artista apelaría a ese “espacio para pensar” y en donde la facultad consciente sería nuestra única herramienta para enfrentar a aquello que tiende escaparse de lo racional.

Por último, y para concluir el análisis de *Eclipse I*, abordaremos una de las secciones de la instalación de las que prácticamente no se conservan imágenes, el propio pasillo y las fotografías que en este se colgaron. Sabemos que existen y que eran antiguos trabajos, porque el mismo Codocedo se refiere a ellas y al lugar de emplazamiento en las entrevistas que hemos citado diciendo que son acciones de arte: “...de la época en que era conceptualista, entre comillas. Posiblemente esta sea la primera vez que se usa este pasillo como espacio y está trabajado como situación de paso. Ahí nunca se expone nada, es de por sí un espacio bastardo y por eso quise hacer allí mi historia personal, o la historia subjetiva del arte. Siento que esas fotos son como medallas que he ganado, pero lo bonito está en que se entierran en esta exposición. Incluso, están puestas en madera

²⁹⁰ *Ibíd.*, p. 994.

²⁹¹ Entendemos que el concepto de subconsciente fue desechado en los inicios de psicoanálisis, y que Freud, ya para 1900 habría optado por descartar esta palabra completamente por prestarse para confusiones, reemplazándola por la de inconsciente. Solo en este punto en particular obviaremos dicha distinción, simplemente para respetar la acepción extraída del diccionario. Aquí “subconsciente” lo asumiremos y sobreentenderemos, para efectos prácticos de nuestra lectura, de manera más laxa y como un posible sinónimo de inconsciente, sin desconocer en absoluto las diferencias existentes entre ambos y que finalmente hicieron tomar la mencionada decisión al padre del psicoanálisis.

negra, como pequeños sarcófagos. Esa etapa mía pasó, existe en un pasado histórico y cultural al cual no se puede volver. Por eso me despido de esos trabajos, los entierro.”²⁹²

Notamos cómo en su relato se vuelven a asomar algunos elementos que tienden a persistir dentro de sus reflexiones. En primer lugar, destaca el hecho de haber catalogado al pasillo como un “espacio bastardo” en el que quiso plasmar su “historia personal” con lo que nuevamente su experiencia familiar se deja ver. Y en segundo lugar, el concepto de “entierro” con el que ya nos habíamos topado en el segundo capítulo de este estudio al analizar *La serie de la bandera* y el que en esta instalación se hace doblemente presente, con la historia de ‘*Houdini*’ y los ‘no vivos’ que aquí pululan, y con el hecho de que todo el espacio expositivo es un subterráneo, por lo que se podría pensar así, en un entierro de los visitantes que ingresan a este espacio.

Relativo a esta última idea de la historia personal del artista, nos viene a la cabeza precisamente la categoría acuñada por Marchan Fiz de *Mitologías Individuales*, es decir todas aquellas concepciones del arte, que durante los años setenta: “...se oponen a toda clase de mitos colectivos, tienden a una ruptura con toda convención y norma, tanto desde el punto de vista del producto como del receptor. Son enunciados y proclamas sobre la comprensión y contenido del arte, que se asemejan precisamente por su intento de no someterse a convencionalismos artísticos sociales y de sustraerse en lo posible a una tipificación cerrada gracias a la *identidad singular* del creador consigo mismo y con sus propias vivencias. La práctica del arte deviene asunto del *individuo* correspondiente que se fabrica su propia noción y objeto de arte.”²⁹³ Todo lo anterior posee nodos de conexión innegables con lo que Codocedo buscaba al elaborar, hasta cierto punto, con su propuesta artística, aunque lógicamente en su caso, esto lo entendemos como de carácter netamente parcial, debido a que él solo relega un segmento de su obra a cuestiones personales, mientras que el resto de la misma, apunta a cuestiones que son extensivas todos los seres humanos. Igualmente Codocedo difiere de las *Mitologías Individuales* debido a que estas: “No se preocupan por una adecuación entre significante y significado a escala social, sino que el punto de referencia significativa del significante de la obra es el mundo propio de cada individuo. En este aspecto potencian una *conciencia de individualidad a ultranza*, de singularidad, en ocasiones

²⁹² Meza, p. 28.

²⁹³ Marchan Fiz, Op. Cit., p. 223.

esquizofrénica.”²⁹⁴ Algo que nuestro artista estaba lejos de querer conseguir, dado que sus intereses iban por la búsqueda de un arte en el que la articulación de su mensaje surgiera desde la realidad común de la colectividad a la cual él pertenecía, por medio de un economía simbólica perteneciente a la cultura de masas occidental, y no únicamente de elementos de un acotado y restringido universo personal.

No obstante –y retomando lo que en ese “espacio bastardo” se expone– y aun cuando no contamos con una descripción detallada por parte del mismo artista de esos trabajos, existen algunas fuentes en las que sí se nos habla de cuales fueron esas acciones: “Llama, en aquellas fotografías, la atención el trabajo de dibujo de la bandera chilena sobre la arena de una playa de Loncura, Quintero, en el verano del 81. Llama la atención, luego, la arena completamente desierta. Llama la atención otra bandera chilena clavada a un bastidor y postulada como cuadro encontrado. Llamam hoy la atención esos pequeños documentos fotográficos incrustados en su propia posteridad. Y llaman la atención por estar contenidos, en cuanto acciones inmovilizadas, en la movilidad de su porvenir. Llama la atención que en aquellas acciones Codoceo se encuentre inmóvil. Completamente inmóvil y solo. En la Tercera de la Hora²⁹⁵. En la playa de Loncura el verano del 81. Frente a La Moneda²⁹⁶.”²⁹⁷

Aquí se nos narra claramente cuáles fueron las obras escogidas para ocupar este espacio, junto con dejar de manifiesto nuevamente la importancia del dispositivo fotográfico dentro de la producción del artista. Dittborn entiende certeramente la fotografía como una: “Luz inmovilizada.” Lo que sumado a todas las reflexiones hechas en el segundo capítulo, que hablaban de la conexión entre fotografía y muerte, es que podríamos entender el pasillo justamente como un corredor mortuorio, que anuncia con sus destellos de instantáneas ese destino final con el cual ineluctablemente nos enfrentaremos, esa monstruosa muerte.

²⁹⁴ *Ibíd.*, p. 223-224.

²⁹⁵ La obra realizada en el periódico *La Tercera de la Hora* y a la cual ya nos habíamos referido algunas páginas atrás, es una realización de la cual no hemos podido hacernos de ninguna imagen y solo contamos con muy vagos relatos, los que la describen como una obra de carácter participativo en la que el artista conminaba a los lectores a responder algunas interrogantes –las que aparecían publicadas en este periódico– a la dirección que ahí se estipulaba.

²⁹⁶ La acción de *La Moneda*, corresponde a una fotografía ejecutada por el artista en la que él mismo se retrata en un primer plano entre el palacio de gobierno (La Moneda) y una pequeña moneda que sostiene con su mano izquierda, alineada y superpuesta a su ojo izquierdo. Desconocemos el año de realización de dicha fotografía, pero suponemos que dataría de inicios de la década del 80.

²⁹⁷ Eugenio Dittborn, catálogo para la exposición *Eclipse I*, 1985.

Y por si todo este paseo fúnebre fuera poco, el texto de Dittborn nos recuerda majaderamente, y de forma casi compulsiva esa pulsión de muerte, con pequeños párrafos laterales, y dispuestos a lo largo de casi todo su relato. Estos hablan de la muerte, pero no de cualquier muerte, es decir, una muerte ‘a secas’ y genérica, sino una muy específica y direccionada: “Drácula. El retorno del padre muerto de hambre. Implacable. Pálido. Voraz. / La momia. El retorno del padre muerto en el Nilo. Ciego. Anestesiado. Sordomudo. / Frankenstein. El retorno del padre muerto en un estallido. Reeditado. Recompaginado. Remontado. / King Kong. El retorno del padre muerto en la metrópolis. Agitado. Balbuceante. Malherido.”²⁹⁸

De la misma forma pero en la página siguiente, el texto principal es acompañado con otros párrafos de iguales características, pero a diferencia de los primeros, aquí se describen accidentes o sucesos violentos, aparentemente extraídos de la prensa en su mayoría, en los que la ‘protagonista’ y constante es la luz: “Un carguero liberiano en el Océano Índico. Enero de 1950. Un faro ilumina desde la costa. / A la altura de San Francisco de Mostazal los focos de un bus de pasajeros con destino a Santiago encandilan al chofer de un bus con destino a Rancagua. Enero de 1970. 17 heridos graves y 35 muertos son el saldo de la colisión. / San Sebastián cae a tierra atravesado su corazón por una flecha. Una pintura de Geores Latour. Su madre ilumina con un cirio. / Exhausto se detiene al final de la calle ciega. Es medianoche. Lluve. Se desploma. Enero de 1980. El agente de seguridad ilumina con una linterna su cuerpo ensangrentado. / Aviones de caza surcan el cielo nocturno de Berlín. Enero de 1940. Focos antiaéreos los iluminan.”²⁹⁹

Después de esto, no cabe ninguna duda que en gran parte, la muerte, la luz y lo traumático en general, pero más específicamente el retorno a momentos originarios devenidos indefectiblemente en siniestros (por todo lo hasta ahora explicado) son los intereses primordiales que mueven a Codocedo a llevar a cabo esta obra, la que al mismo tiempo es una reflexión sobre el enfrentar a nuestros propios demonios, algo que en el caso personal del artista, estaría dado específicamente por uno muy marcado a lo largo del corpus que aquí hemos venido analizando, y al cual su amigo Dittborn –en conocimiento de sus intenciones de fondo respecto de esta instalación– alude majaderamente en su escrito, el padre.

²⁹⁸ Dittborn, 1985.

²⁹⁹ Dittborn, *Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza*, Op. Cit.

Después de haber analizado *in extenso* la primera parte de esta gran producción que es *Eclipse*, lo que corresponde ahora es adentrarnos en la secuela de esta ‘película de horror’, la que según algunos de sus cercanos, estuvo muy por debajo de la primera muestra. A decir verdad, nosotros creemos que a pesar de esas opiniones desfavorables, esta pieza es tan importante como la anterior, aun cuando sea de menor envergadura, ya que es en ella en donde se terminan por reafirmar muchas de las ideas que vimos en *Eclipse I* y que han operado de manera, sino manifiesta, al menos de forma latente en todos los trabajos que en este estudio nos hemos avocado. Asimismo, el análisis dedicado a esta segunda ‘sección’ del presente ‘díptico’ será un poco más breve, esto debido a que gran parte de la profundización de los conceptos que aquí se trabajarán, ya fueron abordados detenidamente al analizar la instalación de 1985.

Como se comentó al momento de hacer el análisis descriptivo, el primer elemento que destaca por sobre los otros que componen la muestra, es el caballo, dado que fue con este con el cual la instalación se hizo conocida, debido a la polémica que este causó, tanto es así que hasta el día de hoy esta obra es recordada como ‘la instalación del caballo’ por algunos de quienes asistieron a ella. Un dato no menor sobre este punto, es el hecho de que se podría considerar esta obra como una de las primeras –sino la primera– dentro del arte chileno que integra un animal vivo dentro de su composición. De ahí que se pueda entender lo escandaloso que resultó este gesto, dentro de la reprimida sociedad chilena de los años de dictadura.

Ahora bien, aun cuando el caballo es probablemente uno de los símbolos más recurrentes dentro de la historia de la representación universal –ya que ha acompañado al ser humano a lo largo de prácticamente toda su historia– siuviésemos que buscar referentes artísticos contemporáneos con los cuales vincular la utilización de este cuadrúpedo dentro de la obra de nuestro artista, tendríamos que recurrir inevitablemente al arte europeo del siglo XX, puesto que hasta donde hemos podido indagar, no existen dentro del arte chileno referentes anteriores a la presente obra, que incorporen animales vivos dentro de su composición³⁰⁰. Es así que dentro de la escena internacional vemos

³⁰⁰ Con esto podemos entender a Codocedo como un pionero dentro de la escena artística nacional, al instalar la posibilidad de incorporar un ser vivo dentro del trabajo artístico. Solo un año después de esta instalación el dúo de performistas *Las Yeguas del Apocalipsis*, emplearían en una de sus acciones un equino, específicamente en la obra titulada *La refundación de la Universidad de Chile* (1988): “Todavía bajo dictadura y en el marco de una toma realizada por los estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, las Yeguas del Apocalipsis ingresaron al campus Juan Gómez Millas por la calle Las Encinas, desnudos y montados junto a las poetas Carmen Berenguer (quien llevaba las riendas de la

como fundamentales cuando menos dos hitos: al griego-italiano Janni Kounellis y al ya revisado Joseph Beuys.

Sobre el primero, nos interesa en particular la obra *Sin Título/Doce caballos vivos* de Enero de 1969 y montada por primera vez en la Galería L'Atico en Roma. En esta, Kounellis introduce –tal y como el ‘no título’ lo indica– doce caballos dentro del recinto y los ata a las paredes, como quien cuelga cuadros en los muros. Uno de los puntos interesantes que esta instalación plantea es el hecho de que aborda y expone el binomio naturaleza/cultura al ubicar dentro de un ‘espacio de arte’ doce bestias para ser contempladas por los visitantes: “Los animales, con sus propios ruidos, olores, movimientos, huellas y desechos, se presentaban a la vista y a los demás sentidos del público de una manera directa y chocante, escenificando la irrupción de la ‘naturaleza’ en el mundo del arte, del cual ponía radicalmente en discusión los tradicionales presupuestos estilistas.”³⁰¹

Es así que, la carencia de una representación del caballo en tanto símbolo cultural, también desaparece, debido a la comparecencia concreta del animal. Aquí no hay “mediaciones ‘artificiosas’ o simbólicas, esto es, fuera de la ilusión idealizante de la representación artística.”³⁰² De la misma manera, la presencia de los animales generaba en los espectadores una sensación de incertidumbre ante el comportamiento impredecible de las bestias, las cuales estaban sacadas de su contexto habitual y sometidas a un entorno que les resultaba poco amable: “con su presencia incontrolable, los caballos cohibían a los espectadores llegando incluso a atemorizarlos, puesto que ponían en crisis sus estructuras perceptivas y los obligaban a vivir una situación de pasividad e incomodidad”³⁰³

Por otra parte volvemos a Beuys, pero ahora con una performance, *Ifigenia/Tito Adónico* presentada en Frankfurt precisamente el mismo año de la anterior, pero con unos meses de desfase (mayo de 1969): “La acción tiene lugar en un escenario el cual tiene de fondo un caballo blanco. Beuys aparece vestido con un abrigo de pieles el cual se quita al poco tiempo transcurrido, para, seguido de eso, comenzar a imitar el vuelo de

yegua) Carolina Jerez y Nadia Prado (quien tocaba la flauta).” – www.yeguasdelapocalipsis.cl [Consulta realizada el 9 de Diciembre de 2017].

³⁰¹ Nicola Mariani, “Los caballos de Kounellis” *Palabrería*, n° 3, p. 14.

³⁰² *Ibíd.*, p. 15.

³⁰³ *Ibíd.*

un pájaro, hacer sonar unos platillos de bronce, emitir sonidos guturales amplificados con un micrófono, regurgitando grasa y alimentando al caballo con azúcar, etc.”³⁰⁴

Una vez más el alemán recurre a sus imaginario ‘arquetípico’ para hablar de las fuerzas vitales que dominan al espíritu humano, al tiempo que entiende el arte como una medicina para ese magullado espíritu. Asimismo, establece un cruce cultural entre los orígenes del arte occidental, el grecolatino y el septentrional. Esto al tomar los títulos de dos obras de teatro que refieren a esos momentos y lugares de la civilización. La primera (*Ifigenia*), por datar de la antigua Grecia, y la segunda (*Tito Andrónico*), conectada a lo grecolatino por su trama, pero al mismo tiempo conectada a la cultura septentrional por su autor. *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, fue escrita hacia el 409 a. C., mientras que *Tito Andrónico* de Shakespeare fue escrita en 1593. En ambos casos se manifestarían los orígenes del arte occidental, al contraponer estos la dualidad propia del ser humano, la que fluctúa entre lo racional (ligado al mundo mediterráneo) y lo pulsional (ligado a lo septentrional). Todo esto estaría presente en la obra de Beuys con su simbología habitual de los animales del folklore germano.³⁰⁵

Igualmente, Beuys en su obra busca plantearse a sí mismo como un chamán que engulle y expelle de su interior sustancias vitales como la grasa y el azúcar, mientras imita el movimiento de un pájaro en vuelo, y en donde: “El caballo blanco es el animal chamánico por excelencia. El galope, la velocidad son tradicionales manifestaciones del vuelo entendido como éxtasis [...] Beuys compartía el escenario con un hermoso caballo blanco vivo con el que establecía una relación de identificación entre él mismo, el caballo y la figura femenina de Ifigenia”³⁰⁶

Es de esta manera, en que el artista alemán busca reafirmar su propia concepción del arte, retornándolo al rito y dotándolo así de una carácter extático del cual la civilización lo despojó: “La acción está, por lo tanto destinada a representar el renacer en términos generales, por medio de la aceptación de una positiva y perdida forma de animalidad.”³⁰⁷

³⁰⁴ Philippe Bettinelli, *Iphigénie/Titus Andronicus* - www.newmedia-art.org - [Consulta hecha el 11 de noviembre de 2017. La traducción es nuestra]

³⁰⁵ Por razones de extensión no nos es posible detenernos en esta lectura sobre el arte occidental, la cual tomamos de Giulio Carlo Argan. Para una mayor profundización al respecto recomendamos revisar del presente autor: *El arte moderno: Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, editorial Akal.

³⁰⁶ Carmen Bernárdez, *Joseph Beuys*, Editorial Nerea, Madrid, España, 1999, p. 58.

³⁰⁷ Bettinelli, newmedia-art.org: “The action is therefore intended to represent an overall renaissance, through the acceptance of a positive and lost form of animality.” [11 de noviembre de 2017. La traducción es nuestra]

Pues bien, la aproximación de Codocedo con los artistas citados salta a la vista en varios de los puntos recién expuestos, lo que nos hace poder concebirlos perfectamente cuando menos como una fuente de inspiración para su instalación de 1987.

En el caso de Kounellis, podríamos entender en primer lugar el hecho de causar temor en el público asistente, algo que probablemente fue solo una motivación inicial, ya que como hemos dicho, Codocedo no estaba interesado en que su obra provocara temor en la persona, sino que estas pudieran enfrentarse a ella a través de una actitud reflexiva. De ahí que el caballo, más que un sentimiento de miedo en el visitante, buscaba provocar una sensación de extrañeza ante un ser ajeno a ese espacio, puesto que, tal y como el griego lo pensó, las bestias fueron forzadas a vivir durante un corto periodo de tiempo “en una situación de pasividad e incomodidad.”

Es así, que la principal conexión que podríamos encontrar entre ambos estaría dada por el encierro de las bestias, y todo lo que de esto se podría desprender en términos simbólicos, ya que en el caso de nuestro artista estaría reforzando todavía más el concepto de encierro trabajado en la obra montada para Galería Bucci. Esto es algo de lo que nos percatamos al leer una de sus declaraciones dadas para la entrevista sostenida con la periodista Claudia Donoso, quien al preguntarle sobre el hecho de meter un caballo dentro del recinto y todo lo que esto implicó Codocedo respondió: “Fue complicado pero no tanto, porque el lugar es mucho más amplio que las celdas del zoológico, en donde los tigres deben arreglárselas en dos metros cuadrados. El Garage era mejor que cualquier caballeriza, y lo alimenté y lo limpié como corresponde. Iba a estar dos semanas, pero lo saqué a los diez días, porque se empezó a poner nervioso, lo que prueba que a todos nos fatiga el encierro.”³⁰⁸

Ya en relación a la performance de Beuys, y los nexos que mantendría con la instalación de 1987, estarían dados por la carga simbólica que el animal contiene, la que si bien en el caso del alemán estaría sumamente marcada por lo extático y la auto identificación que este mismo tiene con el cuadrúpedo, en Codocedo esa identificación efectivamente existiría, pero con algunas variaciones. En el caso de *Eclipse II*, tal identificación no apelaría a lo meramente personal e individual, sino que estaría dada por asuntos de índole colectiva y que resultaría extensiva a todos los que vivían en Chile para ese entonces, y que pudieron visitar la muestra. Es en esta búsqueda por reflexionar sobre el

³⁰⁸ Donoso, Apsi, p. 49-48.

encierro, en donde el caballo, en tanto elemento vivo, capaz de ‘padecer’ tendría lugar dentro de la obra.

Ahora bien, siguiendo en la línea de lo simbólico que la figura del caballo propiamente tal podría contener, y de la que Beuys hace un claro pero sesgado uso, nos gustaría extender un poco más la lectura interpretativa de este animal, y de la importancia que a lo largo de los siglos ha tenido dentro de diferentes culturas y momentos, puesto que existen una cantidad de significaciones sumamente ricas y que resultan consonantes a muchos de los conceptos trabajados por Codocedo dentro de esta instalación, lo que nos podría hablar del amplio conocimiento que el artista poseía al respecto. Para estos efectos, es que volveremos al diccionario de símbolos utilizado anteriormente, para así ahondar todavía más en la figura del caballo, y extraer de esta manera todo su potencial simbólico.

Al aproximarnos al animal desde su aspecto significante, nos encontramos con un nutrido y variado abanico de simbolismos que pareciera extenderse a lo largo y ancho de las diversas civilizaciones, y que se remontaría a tiempos inmemoriales: “Una creencia que parece anclada en la memoria de todos los pueblos, asocia originalmente el caballo a las tinieblas del mundo ctónico, del que surge, galopando como la sangre en las venas, desde las entrañas de la tierra, o los abismos del mar. Hijo de la noche y del misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida, ligado al fuego, destructor y triunfador, y al agua, alimentadora y asfixiante.”³⁰⁹

Vemos como resuenan en el trabajo de Codocedo algunas de las ideas recién expuestas en *Eclipse I*, tales como las tinieblas, la noche y su relación con la oscuridad. De igual forma el vínculo con ese inframundo –dado por la naturaleza ctónica o telúrica del animal– en el cual podríamos ubicar perfectamente a los vampiros y a las momias, por ejemplo, y que al mismo tiempo nos remite a lo subterráneo (¿el sótano de la Galería Bucci?). La muerte, como pulsión latente dentro de la obra de nuestro artista, es algo que también nos hace sentido dentro de estas posibles acepciones, lo hemos visto desde las manifestaciones más sutiles como los simples párrafos escritos para *El nombre del padre*, hasta las más directas, como la utilización de los personajes del horror clásico ya citados, por lo que el caballo nuevamente podría estar ahondando en esas profundidades. Mientras que, el carácter vital –también como algo latente a lo largo de la producción que hemos visto aquí– persiste. Es ese deseo de vida presente en la obra

³⁰⁹ Chevalier, Op. Cit., p. 208.

de Codocedo, el que podría estar adquiriendo nuevas fuerzas en el animal, y el que en estricto rigor, nunca ha desaparecido: el fieltro en la primera obra, *El derecho de nacer* en *Contingencia*, y Houdini y Aladino en *Eclipse I* podrían ser buenos ejemplos de ello.

Por otra parte: "...los psicoanalistas ven en el caballo el símbolo del psiquismo inconsciente o de la psique no humana, arquetipo próximo al de la Madre, memoria del mundo, o bien del tiempo, porque está ligado a los grandes relojes naturales o también a la impetuosidad del deseo. Pero la noche conduce al día y se llega a que el caballo, siguiendo este proceso, abandona sus oscuridades originales para elevarse hasta los cielos, en plena luz."³¹⁰

Siguen apareciendo elementos que son totalmente atingentes al contexto significativo que el artista intenta crear con su obra. Lo psíquico y su parte inconsciente –tal y como lo vimos en la instalación de 1985– podrían estar ahora contenidos en la figura del caballo. Pero al mismo tiempo ese ser nocturno y oscuro nos termina llevando a la claridad del día, para sacarnos de las tinieblas, en las que hasta ahora este eclipse nos había tenido inmersos.

“Este blanco caballo celeste representa el instinto controlado, dominado, sublimado; según la ética nueva, es la más noble conquista del hombre. Pero no hay conquista eterna y, a despecho de esta clara imagen, el caballo tenebroso persigue siempre en el fondo de nosotros su curso infernal: es tan benéfico como maléfico.”³¹¹

En este punto, si bien se nos podría objetar que el caballo escogido por Codocedo no era blanco como el que nos describe el diccionario en esa acepción, creemos que para efectos de la instalación esto es algo indiferente, puesto que dentro de lo que ahí comparece es el único elemento que eventualmente nos podría servir como un medio de transporte para escapar de la oscuridad a la que como visitantes se nos somete, junto con que la misma cita nos plantea como un hecho, la naturaleza dual de la figura equina. El bien y el mal se contienen en ella, pero de nosotros dependerá, si somos capaces de domar a la bestia para salir airoso de las tinieblas en las que se nos sumerge.

El caballo no solo podría ser nuestro posible vehículo para escapar de la oscuridad y terrores con los que este eclipse nos amenaza, sino que además de ello, este animal será nuestro guía en los momentos en que las tinieblas pudieran volverse todavía más

³¹⁰ *Ibíd.*, p. 208.

³¹¹ *Ibíd.*, p. 209.

intensas: “En pleno medio día, arrastrado por la potencia de su carrera, el caballo galopa ciegamente, y el jinete, con grandes ojos abiertos, previenen sus pánicos y lo dirigen hacia la meta que le ha asignado; pero de noche, cuando el caballero a su vez está ciego, el caballo se torna vidente y guía; él es entonces quien manda, pues sólo él puede rebasar impunemente las puertas del misterio inaccesible a la razón.”³¹² De esta manera es que el caballo cumpliría ese doble rol dentro de la obra, el de remitirnos a los abismo más profundos y oscuros que nos pudiéramos imaginar, al tiempo que se nos presenta como posible medio de transporte y guía segura para salir triunfantes a la luminosa superficie. Es en su carácter de psicopompo que nos gustaría entender al equino dentro de esta ‘segunda fase del eclipse’, es decir, como esas criaturas que en la mitología se encargaban de guiar las almas al otro mundo, o dicho de otro modo, como vehículo (en este caso de salida) de todos los males que nos acechan. De ahí que podamos inferir –tal y como unos párrafos más arriba lo dimos a entender– que el equino podría estar cumpliendo el mismo papel que en su momento desempeñaron las figura de Houdini y Aladino, el escape y la esperanza.

Un dato histórico no menor, y que aportaría bastante a todo este asunto, es que para 1987 la Dictadura de Pinochet comenzaba ya a sentir su desgaste, por lo que al año siguiente se realizaría el Plebiscito nacional de 1988. De esta manera, es que podríamos atribuir el símbolo del caballo a ese sentir esperanzador que la constante lucha, llevada a cabo en las sistemáticas jornadas de protestas iniciada en 1983 –y de las que Codocedo nos hablaba en *Contingencia*– comenzaba a ver sus frutos, frutos de los que lamentablemente no él pudo gozar por las razones que ya todos conocemos.

Solo para profundizar todavía más sobre el rol que el caballo podría tener en todo este universo de tinieblas, es que volveremos brevemente a Jung, quien en el ya citado texto hace menciones explícitas de la importancia que este animal puede llegar a tener dentro de las representaciones arquetípicas, menciones en las que encontraremos algunos de los significados recién expuestos.

Es en relación a un sueño referido por Jung –del que aquí ya hemos citado algunos párrafos y en el que figura el caballo negro– en donde el suizo alude a este como ese animal que: “...ya en la alegoría platónica expresa el carácter indómito de la naturaleza apasionada.”³¹³ Asimismo habla del rol que en general los animales pueden llegar a

³¹² *Ibíd.*

³¹³ Jung, *Op. Cit.*, p. 41.

tener, dentro de un contexto onírico, dado que: “muestran el camino al reino de los cielos”³¹⁴ con lo que advertimos nuevamente la función de psicopompo con la que la mayoría de las culturas los dotan, función que algunas de las acepciones planteadas también se encargaron de mostrarnos.

Es esa función de ‘guía del alma’ hacia otro plano, la que creemos podría estar operando en esta obra con mayor fuerza, dado que al igual como en su momento lo hizo Houdini en *Eclipse I*, aquí el caballo podría estar desempeñando la misma labor, para así no perder el rumbo dentro de toda la oscuridad que nos envuelve.

Siguiendo con los otros elementos que configuran la presente instalación, nos enfocaremos ahora en el emblema patrio, el que una vez más comparece en una situación particular que la alejaría de la solemnidad que debiera caracterizar a la bandera nacional. Nuevamente la vemos totalmente tensada, sometida a un estado que pareciera serle ajeno a la laxitud propia de su material, estado que nos permitiría al menos, imaginarla en su plenitud en tanto símbolo visual, es decir, puesta en lo alto de un asta, y flameando al viento para ser admirada por todos. Lo anterior nos remitiría a lo que en su momento vimos en el segundo capítulo, cuando analizamos *La serie de la bandera* (específicamente en *Intervención a la bandera*) en donde el artista la sometía a una ‘cruel tensión’ al tiempo que la ‘convertía’ en pintura.

Sin embargo, en esta ocasión el emblema se nos presenta con varias diferencias. En primer lugar se suprime el bastidor y se reemplaza por los cordeles, los que si bien podrían resultar un poco más ‘amables’ y ‘menos invasivos’ que los maderos y las tachuelas, siguen siendo puntos de sometimiento.

Otro aspecto relevante y que acentuaría las distinciones entre la susodicha acción y esta parte de la instalación, es la proyección y ‘presencia’ de *Nosferatu* de Murnau, cinta que abordamos ampliamente al momento de analizar *Eclipse I* y sobre la cual solo podríamos seguir redundando en lo que ya se dijo, una manifestación del horror, del tirano o la peste en tanto “azote de Dios” (tal y como Kracauer lo entendía) o bien en el caso de Gubern, una “amenaza para el amor de una pareja” –y que, según lo ya planteado, podríamos vincular en términos biográficos con la figura del niño (el artista) y su madre. Sea como fuera, el vampiro es la manifestación del mal y ahora lo vemos habitar en la bandera, o habría que decir, en la patria. De esta manera, y siguiendo con

³¹⁴ *Ibíd.*

las distinciones mencionadas, si en el caso de la *Intervención a la bandera* esta era ‘transformada’ en pintura por el solo hecho de ser colocada en un bastidor, nada pareciera impedir ahora que entendamos el emblema patrio como una pantalla cinematográfica.

A este respecto nos parecen sumamente atinentes las reflexiones que el crítico y periodista argentino David Oubiña hace en torno a la instalación de Andrés Denegri *Cine de exposición* (Espacio de Arte Fundación OSDE, 2013) en las que se refiere al entrecruzamiento de imágenes como la posibilidad de potenciar su significado: “Al ser cruzadas con otras proyecciones, las imágenes dejan de funcionar como un mero reflejo y se revelan como una superficie legible. Revelan, por así decir, su carácter intertextual. No vemos una cosa en la pantalla sino que leemos un sentido que se construye en ese cruce visual. Lo que dice la proyección es el resultado de un diálogo. En contacto con otras imágenes, cada imagen recuerda lo que parecía haber olvidado. Es lo que Benjamin llamaba el ‘inconsciente óptico’. En efecto, eso que las imágenes traen a la luz es lo que habían ocultado. Y ese pasado reprimido (en el sentido psicológico) es también, para Denegri, un pasado de represión (en el sentido político)”³¹⁵. Si bien la instalación de Denegri posee muchas diferencias con la que aquí nos ocupa, posee a su vez –como quedó expuesto en el citado párrafo– puntos de conexión innegables, tal es el caso del cine, aparataje desmontado por el argentino en el 2013 y eje articulador para nuestro artista en *Eclipse*. Sería en esa superposición del filme de Murnau sobre la bandera nacional que Codocedo ejecutaría una operación similar a la del argentino al entrecruzar la ‘imagen filmica’ con la ‘imagen patria’, dado que en este gesto se revelaría el verdadero horror al cual toda una nación se encontraba expuesta. Aquello que Oubiña señala que “parecía haberse olvidado” nos resulta imposible no vincularlo con ese movimiento constante que Codocedo realiza hacia momentos pasados que parecían olvidados en su minuto, pero que por diferentes razones vuelven, ahora retornados en siniestros. No importa si son reminiscencias personales o de carácter colectivo, el artista pareciera empeñado en revelar aquello que se había dejado atrás. Y si bien, en el caso particular de la bandera/pantalla sabemos que ese horror que el vampiro representa busca hablarnos de un momento actual para el artista (y el pueblo chileno), el solo hecho de que sea un film de 1922 refuerza la idea de retorno de ese miedo aparentemente imperecedero. Aquí el retorno de lo reprimido podría adquirir

³¹⁵ David Oubiña, “La belleza de las máquinas” *Caiana*, CONICET-UBA, (2016) N°9, p. 41.

todavía más fuerza al confrontarse con una realidad horrorosa, que no haría más que corroborar la vigencia de ese horror que vuelve, puesto que es algo que en ese mismo momento estaría aconteciendo debido al contexto político en el que el país se encontraba.

Solo un último punto sobre la fantasmal presencia del vampiro en nuestro símbolo nacional, y del cual Stoichita ya nos había dado algunas pistas en una cita anteriormente trabajada, y sobre la que nos gustaría volver. En esta el autor hablaba de la sombra deformada y de la materia de la cual estaría hecho Nosferatu, la que en definitiva sería la misma de la cual estaría hecha su sombra: “...según una antigua tradición, los vampiros carecen de sombra. Así, nos queda una única respuesta posible y esta es del orden del meta discurso: esta silueta es <<el mismo>> Nosferatu, <<un pólipo con tentáculos, traslucidos, sin substancia, casi un fantasma>>” seguido de esto el párrafo continuaba: “En este sentido, la función del director es efectivamente la de un <<mostrador de sombras>>. Él es quien visualiza los contenidos sombríos de la conciencia, y los narra según una estética que apunta a la analogía entre <<sombra>> e <<imagen fílmica>>. La prueba de que esta lectura meta estética está cifrada en el relato la obtiene el espectador al final de la película, en el momento en que el primer rayo de sol sobre Bremen desintegra a Nosferatu, y sobre todo cuando la luz eléctrica inunda la sala de proyecciones y la pantalla queda en blanco.”³¹⁶

En este sentido Codocedo expone al vampiro en su más pura esencia, como un juego inmaterial de luces y sombras que tienen como habitáculo nuestro símbolo nacional, y sobre el cual ejecuta sus macabros movimientos. De esta forma, respeta la manifestación primigenia en la que esta criatura llegó a ser mundialmente conocida, el cine, y lo condiciona precisamente a ser anulado por la luz del día, tal y como siempre ha ocurrido.

Ya desde otra perspectiva, el artista nos vuelve a hacer una referencia que podríamos vincular inevitablemente al mismo film de 1922, pero esta vez de manera más tangencial, sin tocarlo directamente, y como algo que ni siquiera está presente dentro del plano concreto de la instalación. Codocedo en esta ocasión trabaja su obra desde el mismo catálogo, y si en *Eclipse I* este documento estaba conformado únicamente por texto, y privado de toda fotografía e imagen –algo que podría relacionarse perfectamente con la oscuridad con la que buscaba trabajar, y con la ceguera que esta

³¹⁶ Stoichita, Op. Cit., p. 157.

oscuridad podría eventualmente habernos generado— ahora el artista recurre a cuatro fotografías, tres en el interior del catálogo, en las que se registran rincones de la galería (dos pilares laterales del galpón, y una manguera ubicada dentro del recinto, esta última como una suerte de vestigio del garaje mecánico que alguna vez fuera este espacio).

La otra fotografía, puesta en la portada del documento (pero también utilizada para el afiche y las invitaciones de la muestra) retrata a un joven Frederick W. Murnau, vestido con su uniforme de servicio después de haber sido reclutado para combatir en el frente alemán durante la Primera Guerra Mundial.

Uno de los aspectos más interesantes de este punto, según creemos, podría estar dado por el cruce entre lo artístico y lo bélico, el primero encarnado en la figura del cineasta y el segundo representado por su atuendo. Con esto podríamos perfectamente establecer el nexo entre lo ocurrido en la Europa de esa época, con lo que por aquel entonces acontecía en Chile, puesto que en ambos lugares y momentos, las artes fueron sometidas, o cuando menos truncadas por eventos violentos, viviendo así bajo amenaza constante. Sin embargo, en el caso particular del arte alemán, lo podríamos entender como una suerte de preludio —muy en la lógica de cómo se ha llegado a entender gran parte del cine realizado durante la época en que Murnau se desarrolló como director— de lo que sucedería unos años después con la llegada de los nazis al poder, y todo el sometimiento con el que el arte moderno fue agredido. El mejor ejemplo de ello podría ser la exposición de 1937 *Entartete Kunst* (Arte degenerado) en la que se expuso una gran cantidad de arte de vanguardia con el fin de ridiculizarlo, acompañando cada obra con etiquetas que se mofaban de cada una de ellas, junto con informar sobre el excesivo costo que el anterior gobierno había pagado por ellas mientras el pueblo sufría miserias.

Ya en el caso chileno, podríamos hablar de la quema, destrucción o desaparición de diversos trabajos artísticos de carácter vanguardista. A modo de ejemplo, podríamos volver al caso del edificio UNCTAD III mencionado en el segundo capítulo, y en donde contamos brevemente el destino de un edificio, del cual, una de sus particularidades más interesantes, era la de incorporar obras de arte integrándolas a la arquitectura, obras que en su gran mayoría fueron destruidas por los militares al no encontrarles belleza ni sentido alguno.

Y por otra parte, la fotografía del cineasta alemán utilizada por Codocedo, podría igualmente hablarnos de lo traumático, algo que ha sido una constante en lo que aquí hemos podido analizar. Recordemos que dentro de los estudios psicoanalíticos, lo

traumático adquiriría mayor relevancia una vez terminada la Primera Guerra Mundial, esto al comprobar –en parte por medio de las experiencias tenidas en algunas de las clínicas neuropsiquiátricas– la presencia de los llamados *delirios agudos* en los que los soldados internados en estas, revivían en sus sueños (o despiertos) una y otra vez los horrores de la guerra. Recordemos también que fue gracias a estas experiencias –y según nos lo precisa Hal Foster en *Belleza compulsiva*– que Breton pudo advertir la existencia de esa (sur)realidad. Asimismo, y como ya lo habíamos mencionado: “En parte a partir de evidencias de esa índole, y en ese mismo momento, Freud desarrolló la noción de repetición compulsiva que sería esencial para las teorías de lo siniestro y de la pulsión de muerte.”³¹⁷ Con esto, es que podríamos entender la foto de Murnau, no solo como la del famoso director de cine al cual se le quiere rendir homenaje, sino como la de un sujeto (un artista) que fue víctima de los horrores de la guerra. En este sentido, Codocedo podría estar estableciendo una suerte de vínculo histórico/experiencial con el alemán, y que sería perfectamente extensivo a todos sus pares artistas dentro de la escena local chilena, dejando en claro la naturaleza de esa violencia en los ropajes del cineasta, y que tendría como origen en ambos casos (chileno y europeo) lo castrense.

Siguiendo con los elementos que componen la instalación, y ubicado a la derecha de la bandera/pantalla, nos encontramos con la frase con la que se subtitula la obra: *El faraón tiene cara de nuevo*. De esta podemos señalar –refiriéndonos en primera instancia a su aspecto formal– que la tipografía empleada, tiene ciertos rasgos de titular, lo que la podría aproximar a los letreros en los que antiguamente los cines publicitaban su cartelera, así también lo destaca en su entrevista la periodista Claudia Donoso, al decir que esto estaba: “...escrito en un muro a la manera de los títulos de las antiguas películas de horror”.³¹⁸

Sin embargo, creemos que la importancia fundamental de esta frase, radicaría en el hecho de que nos trae de vuelta (¿retorna?) un personaje del antiguo “reparto” utilizado un par de años antes, *La Momia*. Es en esta en donde los miedos más atávicos se vuelven a manifestar, pero esta vez a modo de texto, algo que no es en absoluto novedoso y que nos podría remitir a esa recurrente estrategia utilizada por Codocedo, de prescindir de lo concreto para apelar al personaje en cuestión, probablemente en miras a

³¹⁷ Foster, *Belleza Compulsiva*, Op. Cit., p. 27.

³¹⁸ Donoso, p. 49-50

manifestar nuevamente la angustiante ausencia que solo un sujeto terrorífico –o cuando menos amenazante– nos podría provocar.

Por otra parte la frase –cuya autoría es atribuida por sus cercanos al mismo Codocedo– podría entenderse de dos maneras, esto debido a que premeditadamente (y en la más pura lógica duchampiana) el artista juega con el lenguaje, ya que al usar las palabras ‘de nuevo’ podría estar apuntando a que el faraón tiene un nueva cara, o bien, que este vuelve a tener cara. Sea como sea, lo que se plantea aquí alude a la ‘facialidad’ de algo que no comparece ante nosotros de forma visual, como sí lo hace en este caso el vampiro. Y al mismo tiempo podría estar apuntando a la renovación de algo (el faraón) el que nos cuesta no relacionarlo con la figura del Dictador, básicamente y por el hecho de ser un gobernante que detenta poder absoluto³¹⁹. Lo que quizás el artista buscaba al escribir esta frase, era dar cuenta de algunos de los acontecimientos que, en particular ese año estaban teniendo lugar en el país, y que podrían haber sido interpretados por él, como una suerte de intento de renovación de la imagen del dictador. Probablemente el más importante de ellos fue la reapertura en Febrero, de los registros electorales que habían sido clausurados desde 1973. Quizás fue este hecho, del que Codocedo sospechó y leyó con escepticismo, entendiéndolo como un intento de lavar la imagen de tirano (¿la cara del faraón?) con la cual se le conocía mundialmente a Pinochet, al tiempo que nos retrotraía la figura de La Momia, y con ella los terrores más antiguos.

Ahora bien, si observamos con detención, veremos que entre el Nosferatu y La Momia encontramos el reloj de pared. Si bien existen algunos testimonios de que Codocedo ya había hecho uso de este objeto en *Eclipse I*, específicamente en la sala de ‘Alcatraz’, ninguna de las fotos de las que nos pudimos hacer dan cuenta de ello, razón por la cual optamos por no mencionarlo en ese momento. No obstante, la presencia de este en la instalación que ahora nos ocupa es demasiado evidente como para omitirlo. La interpretación que podemos darle a este artefacto, no iría más allá de la función del mismo, la que por medio de un desplazamiento simbólico, podría apelar justamente a dar cuenta del paso del tiempo, el que en este caso en particular, podría entenderse como una manifestación de la noción de temporalidad, o de la necesidad de temporalidad dentro de este ‘universo terrorífico’. Otra posible guía y orientación, la que sumada al caballo nos servirían para no perder el rumbo dentro de esa interminable

³¹⁹ Lógicamente que toda la carga divina que poseía la figura faraónica, quedaría en este caso anulada, esto básicamente por la inclinación política del artista, la cual lo posicionaría bastante lejos de cualquier tipo de simpatía para con este personaje.

oscuridad en la que –tanto el visitante de la muestra, como el ‘ciudadano de a pie’ que no necesariamente frecuentaba exposiciones de arte– estaban obligados a deambular, aparentemente, de forma indefinida.

Ya en relación a los postes de alumbrado eléctrico, podríamos volver sobre lo que se dijo en relación a su función compositiva dentro del espacio de la instalación, la que vendría a ser la de “variar la escala de la mirada”. No obstante, más allá de lo exclusivamente formal, creemos que los postes de alumbrado público nos podrían estar hablando de cuestiones mucho más puntuales de las que hasta ahora hemos visto en esta exposición.

Todo lo que se ha hablado en lo que hemos analizado de *Eclipse II* apelaría a asuntos de orden simbólico, los que remitirían en última instancia, a aquello que está más ligado a lo pulsional, ese miedo atávico manifestado en las figuras de dos monstruos ancestrales, que poco les queda de humano, dos ‘no vivos’ que solo nos recuerdan nuestra propia mortalidad, casi a modo de un ‘*memento mori*’ posmoderno.

Sin embargo, creemos que a partir de los postes, el asunto comienza a tomar un grado concreción y aproximación a la realidad local con la que el artista y sus pares estaban directamente relacionados, los miedos que la propia dictadura infundía. De ahí que estos pilares, en tanto soportes del tendido eléctrico, hayan sido colocados dentro del galpón, los que pese a su materialidad (madera) están destinados a sostener cables que contienen alto voltaje para así iluminar la ciudad.

Ahora bien, por supuesto que todo elemento que tenga algún grado de vinculación con lo lumínico, posee en mayor o menor medida una potencial relación con la presente obra. Aun así, en este caso los pilares no solo estarían conectados conceptualmente con esta instalación debido a su función, sino que sumado a esto, suponemos que lo que aquí habría motivado a Codocedo a optar por estos objetos facilitadores de luminiscencia por sobre cualquier otro, sería precisamente la fuente de esa luminiscencia, es decir, el origen y naturaleza de la luz por estos entregada, la electricidad.

No hay que pensar demasiado como para insertar el concepto de la ‘energía eléctrica’ al contexto que solo el horror de un régimen dictatorial nos puede proporcionar. Efectivamente, los postes de luz, y la carga que estos sostienen, podrían tener directa y estrecha relación con las prácticas de tortura ejercida por los aparatos de represión del Estado. Conocida es la predilección por la electricidad por parte de los funcionarios de

la DINA y CNI para ‘ablandar’ a los prisioneros y así obtener información. Probablemente el método más usado por estos era el conocido como ‘La parrilla’, el que consistía en un catre metálico conectado a una generador eléctrico, en el cual se amarraba a la persona desnuda con los electrodos haciendo contacto en las zonas sensibles como labios, pezones, genitales o ano. Hasta donde sabemos, Codocedo nunca estuvo preso en alguno de los centros de detención y tortura del régimen, pero aun así el horror de las historias que se contaban sobre estos lugares eran de público conocimiento y en ningún caso ajenos a su sensibilidad.

Otra posible lectura, podría estar en relación a los constantes atentados por medio de los cuales se propició la desestabilización del gobierno de Salvador Allende en 1973, los que entre otras cosas contemplaban dinamitar torres de alta tensión y fuentes de energía para generar así una sensación de mayor inseguridad en la ciudadanía.³²⁰ Posteriormente, los apagones variarían su origen político y algunos de ellos se llevarían a cabo por grupos revolucionarios de izquierda, en particular el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) aunque también existe la creencia que muchos de estos apagones durante los años ochenta, podrían haber sido generados por el mismo régimen para así producir nuevamente un clima de inseguridad y justificar de esta manera su política del terror.

Empero, y ya desde una lectura metafórica, podríamos relacionar todo esto con lo que se conoce como el ‘apagón cultural’: “La dolorosa experiencia histórica de Chile tras el Golpe de Estado de 1973, no sólo creó un nuevo orden político, sino que además instituyó una práctica de limpieza cultural que se manifiesta en dos operaciones directas: por una parte, una clara política de exclusión con exoneración, exilio directo y represión con consecuencia de muerte como lo fue para los detenidos desaparecidos. Por otra parte, la limpieza cultural en la década de los años 70 era jocosamente mostrada por los periódicos. Se recortaban los pantalones a las damas y a los varones se les

³²⁰ “Fue incendiada la sede del Partido Comunista en Valparaíso; fueron arrojadas dos bombas molotov contra la sede del Partido Radical; una carga de dinamita voló un poste del tendido eléctrico de la red sur entre Talca y Maule; se registraron atentados con bombas incendiarias contra dirigentes y locales del gobierno; en Viña del Mar, unos 200 militantes de Patria y Libertad y del Partido Nacional apedrearon las vitrinas de las tiendas; se produjeron apagones en tres provincias [...]Para agosto de 1973, en su discurso a la Nación, Allende informó que “el terrorismo desatado por los camioneros y sus acólitos ha provocado en los últimos días 71 atentados a ómnibus, 37 a camiones, 2 a otros vehículos, 16 a bombas gasolineras, 37 a vías ferroviarias, 10 a puentes carreteros importantes, 6 a oleoductos y un número incontable a sistemas de luz, agua y alcantarillado, tiendas, comercios, radios y estaciones de TV.” – “Chile 1973- Venezuela 2017: De las democracias a las dictaduras.” Pasqualina Curcio, www.piensachile.com [Consulta realizada el 16 de Noviembre de 2017].

cortaba el cabello. Dichos dispositivos mostraban una encubierta operación higiénica donde modas, colores y hasta los muros urbanos se limpiaban de la propaganda brigadista, legado del imaginario de la Unidad Popular.”³²¹

De esta manera, es que los postes no solo tendrían el rol formal y compositivo de variar la escala del lugar o, como Alejandro Albornoz lo señaló en entrevista con nosotros, de “romper el cubo” que daría forma al espacio, sino que además dividirían el recinto expositivo en dos. Por un lado los miedos atávicos, representados por los monstruos ya mencionados y toda la significancia en estos contenida. Y por otro, elementos concretos que estarían remitiendo a la realidad local e incluso biográfica del artista, veamos.

El primero de los objetos de esta parte del recinto que podría llamar nuestra atención al entrar al Garage, es la silla ahí instalada. Esto debido en gran parte, a la iluminación que recibe desde el foco halógeno que la apunta, lo que nos hace suponer que estaría pensada para que, después del caballo, probablemente sea el objeto más relevante de la instalación en términos perceptuales.

Asimismo, y al acercarnos a ella, vemos ensartada sobre el asiento un objeto con el que ya nos habíamos topado al inicio de este capítulo, la flecha. Es esta operación de *ensamblaje*, la que podríamos perfectamente relacionar una vez más con uno de los referentes artísticos de Codocedo, Marcel Duchamp, específicamente con su *Rueda de bicicleta sobre taburete* (1913). Es en la silla en donde podríamos leer una cita al artista francés, el que: “Al oponer dos objetos con una utilidad predeterminada e inutilizarlos: una rueda de bicicleta y un taburete, Duchamp suspende la apreciación estética del arte e instala el problema de cuál es su función, desfuncionalizando dos objetos cotidianos en su uso.”³²²

De ahí que la silla intervenida por la flecha, pudiera remitirnos al *ready-made* de 1913, la que aun cuando se da en un contexto histórico completamente distinto, la cita es algo demasiado evidente, Codocedo pareciera saber cómo revisitarla sin caer en el pastiche o en una burda reapropiación. Y aun cuando los intereses de nuestro artista no iban por una redefinición ontológica del arte, si lo estaban por una redefinición semántica de los

³²¹ Gonzalo Leiva Quijada, “El golpe estético de la dictadura”, *The Clinic Online*, <http://www.theclinic.cl/2013/09/06/el-golpe-estetico-de-la-dictadura/> - [Consulta realizada el 16 de Noviembre de 2017].

³²² *Catálogo Tercera Bienal de Arte Joven*, Mario Soro, Jorge Lay, David Maulen, Santiago de Chile, 2001, p. 15.

objetos cotidianos, en pos de encontrar en estos, incluso en el más inocuo de ellos –tal es el caso de la silla– su dimensión terrorífica.

Sobre lo relativo a la flecha dijimos bastante en su momento, intentando rescatar todos sus significados, o al menos los más atinentes a la instalación de 1985. Aun así, y sumado a todos esos atributos, en esta ocasión –y a diferencia de cómo fue empleada en *Eclipse I*– la vemos aquí en dirección descendente, por lo que podríamos agregar a lo anteriormente dicho que: “En sentido descendente, es un atributo del poder divino, como el rayo punitivo, el rayo de luz o la lluvia fertilizante...”³²³

Evidentemente que, por todo lo que hemos venido analizando sobre la inclinación y postura política del artista, cualquier connotación positiva debiera quedar excluida de nuestra lectura, dado que lo que Codocedo buscaba hacer con su trabajo, era una reflexión en torno a aquello que nos resulta adverso, terrorífico, y en definitiva dañino. De ahí, que lo que nos hace mayor sentido de los significados entregados por Chevalier en su diccionario, sea el de lo punitivo, muy alejado por cierto, de la naturaleza “divina” y de la cualidad “fertilizante” a la cual también alude. Algo similar a lo que ocurría con la figura del faraón analizada más arriba, la cual era despojada de toda su sacralidad.

Igualmente, y como se destacó, la silla está iluminada por un foco halógeno ubicado en el suelo de manera frontal a esta, y cuyo cable, el cual está conectado y enrollado a plena vista en la pared, nos proporcionaría algunas pistas más del posible sentido de esta escena. Esto, sumado al contexto histórico dentro del cual nos movemos, hace que todo el asunto comience a tomar forma.

Toda la imagen pareciera haber sido sacada del baño de una casa de torturas de la CNI, inclusive la misma apariencia roñosa del muro con la cañería a la vista estaría ayudando a acentuar ese carácter lúgubre y espeluznante. La silla, con el potente foco pareciera estar lista para recibir a la próxima víctima, la que deberá soportar la ingratitud de la enceguedora y tórrida luz en su cara, sin mencionar la corriente de la cual esta misma luz proviene. Mientras que la flecha nos estaría hablando precisamente de lo punitivo, es decir, de ese castigo para el cual la silla ha sido destinada. Podríamos decir así que, la flecha cumple el rol de vector simbólico en todo este conjunto.

Como un último dato que se puede desprender de lo recién dicho, surgen las sombras pintadas del mismo mueble, las que quisieran seguir jugando con la lógica de Nosferatu

³²³ Chevalier, Op. Cit., p. 502.

–y de prácticamente todo el expresionismo alemán. Negras manchas deformes que distorsionan las proporciones del objeto, con lo cual, y siguiendo el argumento dado por Stoichita, solo buscarían hablarnos de la condición demoniaca de la realidad que nos rodea.

Ya detrás de la silla, y colgadas en la sórdida pared, nos encontramos una vez más con lo que ha tendido a ser una constante dentro de los trabajos de Codocedo, la auto referencia. Sobre esto, el caso más marcado podría ser lo que se vio en *Contingencia*, sin embargo ya podía intuirse en *El nombre del padre*, en donde reutilizara la acción realizada en la calle San Diego ‘buscando’ a su padre. Igualmente y como se dijo, en *Eclipse I* se incorporan trabajos anteriores a modo de registro fotográfico, aun cuando las imágenes en base a las cuales hicimos nuestro análisis daban poca cuenta de ello.

En los cuadros que ocupan el muro del Garage, Codocedo incorpora a lo menos dos obras precedentes. La primera, una vieja conocida nuestra, la bandera postal intervenida con el ininteligible texto, y que nuestro artista utilizara en *Contingencia*, y que colocara sobre el bastidor en el cual la bandera chilena estaba tensada. Ampliada varias veces, esa pequeña postal es ahora una fotografía enmarcada, en la que ni aun así podemos distinguir bien las letras que se tipean sobre el segmento blanco de la bandera.

Entendido de esta manera, es que podríamos decir que estamos ante la sobre representación del símbolo, el que ahora es convertido en fotografía –por las características formales con las que comparece ante nosotros– sumado al hecho de que, además estaría confrontado con su propia imagen ubicada en el otro extremo de la galería, pero esta vez convertida en pantalla de cine y como soporte de luz. Por su parte la bandera enmarcada, al aludir a lo fotográfico, una vez más estaría acentuando todas las implicancias mortuorias que le son propias a este dispositivo y que aquí hemos analizado detenidamente en el segundo capítulo. Debemos tener presente también que, esta última sería uno de los tres tipos de ‘intervenciones’ que Codocedo realizaría sobre la bandera y con los cuales pasaría por el cedazo representacional el emblema patrio, a saber: ‘convirtiéndola’ en pintura en *Intervención a la bandera*, ‘convirtiéndola’ en pantalla de cine al proyectar un film sobre ella, y ‘convirtiéndola’ en fotografía al enmarcarla como tal y exponiéndola junto a una serie fotográfica. Estos tres casos siempre implicarían el sometimiento del símbolo a condiciones que le son ajenas a la naturaleza de la flexibilidad material que la caracteriza, dando a entender con esto, muy probablemente, ese padecer del pueblo chileno ante los horrores que acontecían. En

definitiva, pareciera ser que lo que Codocedo intentaría con esta operación, estaría ligado a reflexionar nuevamente sobre eso que desde siempre nos aterra, la muerte, en este caso de (y ‘en’) la bandera, y todo lo que esta encerraría en términos significantes, tal y como lo vimos en el Capítulo II.

Por un lado tenemos la bandera por la que: “...el vampiro condenado a la errancia y al hambre de amor, vagaba por la noche del emblema patrio...”³²⁴ y sobre la que Nosferatu, como embajador de la muerte, como tirano, como la peste o como el “azote de Dios” se cernía sobre todo un pueblo, el cual estaría ‘encarnado’ en ese trozo de tela. Y por otro, la pequeña instantánea de ese objeto inmóvil –pero al mismo tiempo tan errante como el vampiro que nos acecha (antes que todo es una postal)– y sobre el cual el artista dispara a ‘quemarropa’ y sin piedad, posiblemente solo para redundar en el impacto, en ese suceso traumático y desde el cual ha venido trabajando desde hace años de forma compulsiva, la muerte. Podríamos decir así que, en este punto y con ambas banderas colocadas una frente a la otra, cada una intervenida y modificada a su manera, el horror estaría confrontando al horror.

Justo a la derecha del cuadro de la pequeña bandera enmarcada, nos encontramos con imágenes que nos son totalmente familiares, las habitaciones de *Eclipse I*. Seguimos en la clave autorreferencial, ahora con una obra más reciente, la primera parte del díptico que aquí hemos estado analizando.

Sobre estos cuadros, nos interesa destacar en particular a lo menos dos cosas, la primera, relativa a la continuidad existente entre esta instalación y la de 1985, algo que desde un comienzo dejamos en claro, pero que con la incorporación de estas fotografías se reforzaría todavía más. Es con estos cuadros que Codocedo vuelve a ‘autocitarse’, e incluso, a autorretratarse, puesto que en una de las escenas aparece él simplemente posando. Distinto sería si estuviera ejecutando alguna de sus acciones, como fue el caso de las fotos incorporadas en *Eclipse I*, aquí vemos al artista mirando frontal a la cámara, de pie, y en la que pareciera ser la sala de ‘El Resplandor’. De la misma manera, están retratadas las habitaciones correspondientes a ‘Eclipse’ y ‘Alcatraz’, esta última, vista desde su interior y exterior. Suponemos que la no inclusión de ‘Nosferatu’ y ‘La Momia’ se debería a que estos personajes ya tendrían suficiente presencia aquí, el primero en la proyección del film, y el segundo en la frase del muro.

³²⁴ Donoso, p. 49-50

El segundo aspecto de interés que presentaría esta serie fotográfica, podría seguir la misma línea de la autorreferencia, pero desde una mirada de auto conservación. Así al menos lo plantea Eugenio Dittborn al decir que: “Recoge su propia obra y la sigue incorporando y reincorporando... es un síntoma de la falta de instituciones que guarden y conserven las obras, entonces la propia obra se hace cargo de conservarse a sí misma, de conservar su historia y su biografía. Por un lado está la memoria desatada con respecto a todos los grandes monstruos del cine, y por otro lado está la obra como memoria que guarda su propio recorrido.”³²⁵

Es así que la obra de Codocedo –tanto esta como algunas de las otras aquí estudiadas – podría entenderse como una suerte de operación mnémico-tautológica, de la que se desprendería, no solo la falta de instituciones que velaran por la preservación del arte chileno durante ese oscuro periodo, sino que la misma naturaleza efímera de las obras del artista lo empujaban a llevar su trabajo en una suerte de movimiento ‘circular’ constante, en el sentido que en la mayoría de los casos, nos hemos encontrado con objetos utilizados en trabajos anteriores de forma persistente. Todo esto no haría más que reforzar la idea de *retorno* como uno de los ejes que atraviesan de manera obsesiva el corpus de obras aquí abordado.

Siguiendo sobre mismo muro, nos centramos en la presencia de la gran mancha negra de forma ovoide ya descrita en el análisis formal, y de la que dijimos, pareciera abalanzarse sobre todos los cuadros colgados y objetos más próximos. No podemos evitar ver en esta oscura forma, una especie de agujero negro a punto de engullirse todo lo que se ponga en su camino. Quizás sea en este elemento en donde el artista pudiera estar dando cuenta de esa amenaza constante, de esa oscuridad creciente y capaz de inundarlo todo.

Y para finalizar el análisis de *Eclipse II* solo nos queda por remitirnos al último elemento que configura este tenebroso escenario, el cinematógrafo.

A diferencia de la instalación montada para Galería Bucci, aquí Codocedo recurre directamente al aspecto técnico de lo cinematográfico, y no se queda únicamente en lo referencial y nominal, como fue el caso de la primera parte de esta obra. En esta ocasión el artista emplea directa y expresamente toda la tecnología con la que contaba para poder dar vida, en este caso, a Nosferatu.

³²⁵ Dittborn, Entrevista, Agosto de 2017.

Aprovecharemos dicho artefacto para indagar a su vez, en un aspecto al que hasta ahora no habíamos prestado demasiada atención, el porqué de ese manifiesto interés que Codocedo ha mostrado a lo largo de todo su trabajo por los monstruos cinematográficos, los que en todo momento han tendido a hacerse presentes de una u otra manera (en especial el vampiro). La interrogante de donde radicaría ese palmario e insistente interés del artista por este tipo de representación del horror es algo sobre lo que a continuación nos ocuparemos, puesto que, convengamos, esta es solo una de las posibles manifestaciones en que nuestros miedos pueden tomar forma.

La respuesta a todo ello nos la podría entregar Justo Pastor Mellado, quien en su ya citado texto, nos propone lo siguiente: “¿Sobre qué podría insistir? En el hecho que su gesto de poner la bandera de Chile en bastidor “simboliza” un país que se ha convertido en el decorado de fondo una obra de teatro de mal gusto. El gusto de una política que condenaba a la gran mayoría de los chilenos a no ser más que replicantes³²⁶. De ahí su pasión y la sujeción a los modelos de la cinematografía del horror. Solo en las tinieblas podía articular una reflexión sobre la luz; sobre la luz de un proyector de cine, un remedador de la cámara oscura, dispositivo de pintura.”³²⁷

Vemos cómo en este breve párrafo emergen una serie de elementos que nos son completamente familiares. En primer lugar la bandera, la que el autor compara con un mero “decorado”, con un fondo ante la cual se lleva a cabo una triste puesta en escena, algo imposible de no conectar con la cinta de Murnau, ¿qué más triste que ese condenado esperpento moviéndose sobre ese ‘patriótico’ trozo de tela? ahora convertida en pantalla, superficie, soporte, o ¿porque no? decorado de fondo de su existencia. Segundo, y en estrecha relación con lo anterior, nos interesa particularmente la mención de nuestra condena a ser “replicantes” aludiendo evidentemente a los personajes androides del film *Blade Runner*, los que aspiraban en algún momento en volverse seres humanos para así ser tratados como tales. Es aquí cuando advertimos que el posible interés de Codocedo en todos estos fenómenos trabajados por el cine, tendría su razón de ser en una suerte de comparación o equiparación para señalar a aquello en lo nos

³²⁶ Sobre este asunto cabe mencionar la importancia que para Codocedo tenía la cinta de 1982, *Blade Runner*, del director Ridley Scot. Dittborn, quien compartía el gusto por dicho film con Codocedo abre su texto para el catálogo de *Eclipse I* con la siguiente cita: “*He visto cosas... que ustedes jamás creerían... naves de ataque ardiendo en el hombro de Orión... rayos C en la oscuridad cerca de Tanheuser... todos esos momentos... se perderán... en el tiempo... como lágrimas... en la lluvia... es tiempo de morir...*” Del film *Blade Runner*. ”

³²⁷ Mellado, Op. Cit., p. 28.

estábamos convirtiendo, ‘no humanos’, verdaderos zombis, o si se quiere, muertos en vida.

Algo de esto se deja entrever en el artículo escrito por Donoso, cuando al ser consultado por la periodista sobre el lugar y relevancia que podría presentar *Eclipse II* dentro de la demacrada escena cultural del momento, Codocedo le responde: “Estamos viviendo un tiempo gris y viscoso, confuso en todos los planos. Hay un relajamiento y una consigna que es algo así como ‘pásalo bien flaco y se tú mismo’ que lleva a una peligrosa pérdida de consciencia política en el arte, a un feroz individualismo y a una reventazón generalizada frente un tiempo carcelario que se prolonga reduciendo todos los espacios de lo individual y colectivo.”³²⁸ Es a partir de esto que el interés del artista por todos estos sujetos sin alma y condenados nos termina por hacer pleno sentido.

Otro aspecto que nos parece relevante destacar del aparato proyector, es el carácter técnico/anticuado del mismo. Es justamente su vetusta tecnológica la que nos remonta a los orígenes de la imagen móvil, la que muy acorde al film aquí proyectado, nos hablaría de que la ‘teratología’ empleada por Codocedo estaría enfocada en criaturas que tuvieron su auge precisamente en la ‘infancia’ del cinematógrafo. Una vez más el *retorno* a lo pasado, pero ahora como viejo film de los años 20, reproducido en un proyector y ya no en un VHS conectado a un televisor, sino como originalmente este fue expuesto por primera vez en 1922. Desconocemos el modelo de la máquina utilizada por el artista, y de cómo se la habría conseguido, pero lo cierto es que el solo hecho de reproducir un film así de antiguo en su ‘formato original’ nos retrotrae de manera inmediata a ese pasado al cual pertenece.

Lo anticuado en Codocedo ha sido algo palmario en mayor o menor medida en lo que va de nuestro estudio, ese insistente volver una y otra vez sobre ciertos signos y formas pasadas (tal y como lo vimos en *Eclipse I*) se puede incluso ver en cuestiones aparentemente tan mínimas como por ejemplo, la elección del nombre de uno de los colectivos a los cuales perteneció, *Wurlitzer*³²⁹. Sobre esto Mellado vuelve y nos dice: “*Wurlitzer*, como objeto emblemático de una corporalidad discográfica, es

³²⁸ Donoso, p. 49-50.

³²⁹ Integrado por los pintores Carlos Maturana (Bororo), Fernando Allende, Tito Achurra, Alejandro Albornoz, por el fotógrafo Jorge Brantmayer, más los artistas experimentales Humberto Nilo y Víctor Hugo Codoceo. – “Artistas del Wurlitzer se reagrupan en Bruselas”, www.emol.cl, 24 de Mayo de 2002 [Consulta realizada el 18/11/2017]

contemporáneo a las películas de Drácula vistas en un rotativo haciendo la cimarra³³⁰. Maldiciones egipcias, monstruos vendados, serían tanto núcleos narrativos para investigar la prehistoria del horror en los medios de reproducción mecánica. El horror como prehistoria, en los medios.^{»331}

Vemos cómo la predilección por elementos de un pasado que no fue el suyo permanece latente en todo momento, manifestándose en esta ocasión para articular una reflexión en torno al horror, demostrando ser consciente de que este sentimiento no es en ningún caso algo exclusivo de la época en la que le tocó vivir, sino que trasciende a ella, yéndose al tiempo en que el vampiro asustó por primera vez a las masas a inicios del siglo XX, haciéndose gigante sobre una enorme pantalla. Y todavía más atrás, cuando Stoker le dio el título de conde, o bien incluso cuando durante el siglo XVIII se comenzaron a expandir por Europa los rumores de que los primeros upires y brucolacos comenzaban a salir de sus tumbas. Pero como ya se dijo, todo esto nos puede llevar aún más atrás, para llegar al antiguo Egipto y desenterrar a las momias que ahí duermen y hacerle frente a todas sus maldiciones. O bien, y volviendo al mundo personal del artista, el miedo de un simple niño por ver sufrir a su madre producto del abandono de su *bien amado*, el padre.

El miedo trasciende y pertenece a una dimensión atemporal que se filtra en las capas más profundas del espíritu humano, sin embargo Codocedo consigue agrupar, amalgamar y modular los temores de diferentes épocas, juntarlos en un crisol de horrores que convergen, no con el fin de seguir espantando, sino de reflexionar sobre ellos. En un tiempo en que el horror se ha mediatizado, vale la pena al menos, detenerse a pensar sobre aquello que se mete a nuestros hogares con la simple acción de prender el televisor.

Ahora bien, respecto a la incorporación de la noción de *lo anticuado*, en tanto pasado, o experiencia pasada, y en miras a buscar referencias históricas que hicieran uso de este concepto, el que vemos como algo palmario dentro de la producción de Codocedo que aquí hemos abordado –y el que indefectiblemente nos llama a retornar a un tiempo determinado–, Foster se plantea lo siguiente en torno a esa tendencia surrealista por recurrir a lo anticuado o, entendido de otra manera, a lo “pasado de moda”. El autor

³³⁰ Cimarra: Palabra que se usa en Chile en la expresión ‘hacer la cimarra’ y que significa, no asistir a clases.

³³¹ Mellado, Op. Cit., p. 29.

señala que los surrealistas buscaban en formas pasadas una manera de indagar en momentos anteriores a su tiempo histórico, y por medio de los cuales establecían una reflexión crítica a la cultura burguesa de la época. Pero al mismo tiempo, este trabajo de recuperación de lo pasado, se proponía como un símil de esa operación psíquica con la que nos hemos topado a lo largo de nuestro estudio de forma reiterada, el *retorno de lo reprimido*.

Foster aclara que los surrealistas: "...operaron sobre la tensión entre los objetos culturales y las fuerzas socioeconómicas, entre la moda como estilo y el modo como medio de producción. Efectivamente, la noción surrealista de lo pasado de moda ubicó los desechos culturales de momentos pasados residuales del capitalismo contra la complacencia socioeconómica de su momento actual; y lo hizo gracias a tres diferentes tipos de citas: las de reliquias artesanales, las viejas imágenes encontradas dentro de la cultura burguesa y las modas anticuadas."³³² De estos tres tipos de citas en Codocedo reconocemos en algunos contados casos los primeros y en otros los segundos, a modo de imágenes móviles, (el cine antiguo).

Más a delante el historiador continua diciendo en relación a lo anticuado que: "...también puede devolver el pasado a la actualidad, y en estos casos es común que asuma un disfraz demoniaco [...] La noción freudiana de lo siniestro nos puede ayudar a entender por qué: una vez reprimido, el pasado no importa cuán bendito haya sido, no puede volver con la misma bondad, con el mismo aura, precisamente porque está dañado por la represión. El aspecto demoniaco de este pasado recuperado, entonces, es el signo de dicha represión, del extrañamiento del estado sagrado de unión, ya sea con un juguete de la infancia o (en última instancia) con el cuerpo materno."³³³ Esta última cita, no haría más que trasladarnos y situarnos nuevamente, de forma inapelable al sótano de la Galería Bucci.

Pues bien, guardando las distancias correspondientes, e incluso, si se quiere, forzando un poco nuestro análisis, podríamos establecer nexos bastante marcados entre lo recién señalado por Foster y lo que hemos podido analizar aquí.

Relativo a lo propiamente objetual-anticuado, podríamos decir que, específicamente en *Eclipse II*, el mejor ejemplo nos lo proporciona la utilización del mismo celuloide de *Nosferatu*. Un trozo de historia sin duda, que más allá de la data de la cinta misma que

³³² Foster, *Belleza compulsiva*, Op. Cit., p. 256.

³³³ *Ibíd.*, p. 264.

el artista haya podido conseguirse para la instalación (pensando en que muy probablemente podría haberse tratado de una copia remasterizada del film) su importancia radicaría en la elección del ‘soporte celuloide’ por sobre el VHS u otro contemporáneo a él. Este medio además, y cabe decirlo, era el único a través del cual la naturaleza fantasmal y efímera del vampiro podía ser reproducida. Algo de este gesto intuimos ya en *Eclipse I*, al emular el mecanismo cinematográfico por medio de una luz de vela, una verdadera “prehistoria del horror en los medios de reproducción mecánica.” O bien, el viejo tocadiscos del cual nos habló Fabio Salas y que terminó finalmente en la basura convertido en un residuo, o desecho si se quiere. En obras anteriores a estas, un buen ejemplo podría ser la artesa utilizada por su madre para lavar la ropa, y que integrara a *El nombre del padre*.

Aun así, no tenemos certeza de que la reflexión de Codocedo fuera por una línea directamente de carácter socioeconómico, no obstante, sí podemos reconocer en sus comentarios sobre el tiempo que le tocó vivir sus críticas esa abúlica sociedad del Chile de la Dictadura. Sabemos que en este punto, la lectura podría resultar un poco forzada, sin embargo decidimos dejar abierta esta posibilidad, dado que estamos conscientes de que nuestras ideas están basadas en un material muy limitado, pero no perdemos la esperanza de que en algún momento el archivo del artista pudiera llegar a reunirse y sistematizarse para así enriquecer y ampliar los alcances de su obra que aquí hemos podido hacer.

Finalmente, y ya en relación al plano psíquico de lo anticuado en la obra Codocedo, podemos volver sobre la figura de Nosferatu, y del vampiro en general, la que es constantemente revisitada a lo largo del corpus aquí analizado. Lo demoniaco encarnado en sus diversas formas, nos habla precisamente de ese sujeto que busca dañarnos, y que con su ‘etérea presencia’ sobre el símbolo patrio, la bandera –emblema con el cual los habitantes de un determinado lugar se sienten representados e identificados– logre verse tan extraña, poco familiar, o dicho más adecuadamente, siniestra.

Es a partir de todo lo que aquí hemos revisado, expuesto y analizado que podemos concluir sobre la obra *Eclipse* que, es sin dudas el trabajo más complejo de nuestro artista, esto debido en gran parte a lo que al comienzo dijimos, dado que muchos de los aspectos tocados de manera tangencial a lo largo de la producción que hemos abordado

en el presente escrito, son desarrollados y profundizados en esta gran instalación compuesta por dos momentos diferentes.

Lo traumático, la angustia, lo siniestro (y el horror en general), todos articulados a partir de la idea de *retorno*, sumado a lo popular y a una aguda y profunda visión de su tiempo histórico, podrían quedar manifestadas en estas ‘fantasmagorías’ que acabamos de ver. Entendemos en estos oscuros trabajos, la necesidad de Codocedo de plantearse como una luz que lleve a quienes las visitaron, al menos a un cuestionamiento mínimo sobre ese estado de cosas que por aquel entonces nublaban la visión, y no dejaban pensar con facilidad, porque cuando la amenaza es constante, el miedo no te permite ver con claridad y objetividad eso ante lo cual nos enfrentamos.

De ahí que la figura del eclipse le haya servido al artista para plantearse esa posibilidad, así al menos lo propone al ser consultado al respecto aduciendo que: “Tiene que ver con la idea de interrupción, con el corte luz, en el continuo de una cotidianidad de la que hay que distanciarse para retomar el espíritu crítico”³³⁴. Es de esta manera que, junto con ello, vemos en la figura del eclipse un llamado a no desesperarse, a no ‘tirar la toalla’, a calmarse y seguir con nuestra capacidad de juzgar activa, puesto que no todo estaba perdido, porque no importa lo oscuro que sea el eclipse, ni lo tenebrosas y aciagas que sean sus sombras, este siempre es pasajero.

³³⁴ Donoso, p. 49-50.

Conclusión.

Al momento escribir estas líneas han pasado ya 29 años desde el fallecimiento de Víctor Hugo Codocedo (27 de Agosto de 1988) y aun después de todo lo aquí reflexionado, no nos extraña que sigamos con un sinfín de interrogantes que se desprenden de su figura y del real lugar que durante casi 30 años ha ocupado dentro de la historia del arte chileno. Nos parece totalmente legítimo –y acorde a nuestras intenciones iniciales de dejar abiertas las reflexiones en torno al artista– cuando menos cuestionarnos sobre ¿en qué medida una lectura de la obra de Codocedo nos aportaría en miras a un replanteamiento de la situación del arte y la política del Chile actual? O dicho de otra manera ¿Qué sentido tendría reflexionar sobre la figura de un artista y su obra que durante tres décadas fue dejado de lado por la historiografía del arte local, y en dónde radicaría la vigencia de este y sobre la cual justificar una labor semejante?

Para responder a esta interrogante, haremos uso de una estrategia reduccionista, la que si bien puede no ser del agrado de todos, nos parece que es un método bastante esclarecedor y eficiente, y que nos llevaría de forma expedita a la respuesta. Creemos que si hubiese que sintetizar la obra de Codocedo (al menos la que este estudio ha abordado) en un solo concepto que la contuviera, este sería el ya mencionado *miedo*. Ha sido este sentimiento el que en mayor o menor medida ha guiado el quehacer del artista, al punto de poder asimilarlo como el marco general desde el cual operaba, y que, más que una meta auto propuesta, se podría entender como el derrotero que él mismo decidió emprender. Una reflexión sobre nuestra propia naturaleza, sobre aquello que nos hace humanos y que nos ha acompañado incluso antes del surgimiento de nuestro ‘uso de razón’, ofreciéndonos de esta manera un posible alivio a este agobiante sentimiento, precisamente por medio del uso de esta razón, a través de ese trabajo reflexivo al cual él apelaba en su obra.

A lo largo de la presente investigación, hemos intentado exponer cómo las experiencias traumáticas han movido a Codocedo a articular un discurso visual que giró en torno a la *angustia* y lo *siniestro* freudiano, a partir de la lógica del *retorno* como su dinámica fundamental, y teniendo el *miedo* como marco general. Esto por medio de elementos remitentes tanto a su mundo infantil y hogareño, como a otros tomados de la cultura popular, desplazando así su experiencia individual al plano colectivo, siempre con el fin

de repensar los territorios y las formas en las que el miedo puede llegar a actuar. Este sentimiento es el que entendemos como una constante, no solo en la obra de nuestro artista, sino a lo largo de todo el desarrollo de la civilización. De ahí que lo veamos como la hebra por medio de la cual hilvanar su trabajo y darle al mismo tiempo vigencia, puesto que es el miedo el que “no ha podido no jugar en la historia de las sociedades humanas cercanas y familiares a nosotros un papel capital.”³³⁵

Si bien el miedo durante mucho tiempo fue motivo de vergüenza, se sabe que: “Generalizaciones irónicas y quizás sumarias que, no obstante, tienen el mérito de poner de relieve el vínculo entre miedo y lucidez tal como se precisa en el Renacimiento –una lucidez solidaria de un progreso del utillaje mental.”³³⁶ Algo de lo que Codocedo, no nos cabe duda por todo lo investigado, era consciente, viendo en el miedo, particularmente en la época en que le tocó, un sentimiento con el que había que aprender a vivir.

Probablemente, y sin temor a equivocarnos, ha sido la Dictadura Civico-Militar el momento de nuestra historia moderna local que más ha activado ese sentimiento, esto por la inseguridad que la amenaza del régimen despertaba en los sujetos, tal y como Delumeau lo expone en su texto: “La inseguridad es símbolo de muerte y la seguridad símbolo de vida”³³⁷, razón por la cual nos parece tan atingente el destacar este ‘estado de cosas’ que la Dictadura propiciaba, puesto que vemos en ella la posibilidad de emergencia del factor traumático. Recordemos que aquí se ha planteado la muerte como la experiencia traumática por antonomasia, debido a que es en ella en donde se encierra la pérdida, la que no sería otra cosa sino una posible manifestación más de la *falta*, condición que, como hemos visto, fue determinante en la vida de Codocedo.

Creemos así que la obra de nuestro artista se propone como la articulación de un discurso que intentaría una aproximación entre el espectador y lo que probablemente sea una de las emociones de más difícil aceptación. Vemos así que su trabajo pareciera proponerse como una instancia para empatizar con el público, y en donde distinguimos elementos que estarían constantemente estableciendo una comunicación entre su experiencia personal y la de los otros sujetos. Niños, mujeres y colectividades amenazadas por la agresión latente del poder e intentando –en algunos casos–

³³⁵ Delumeau, Op. Cit., p. 11.

³³⁶ *Ibíd.*, p. 20.

³³⁷ *Ibíd.*, p. 21.

combatirla y hacerle frente a como dé lugar, se podrían resumir como los elementos que persisten dentro de la producción aquí analizada. Todo con el fin de proporcionarle a los espectadores la posibilidad de verse reflejados en la obra, en la que el artista disponía signos de conexión a través de los cuales mover el *pathos* de ese posible visitante, apelando así a ese *denkraum* (o *espacio para pensar*) warburgiano, del cual en su minuto hablamos y el que inferimos justamente por las declaraciones dadas en sus entrevistas y que aquí hemos citado recurrentemente.

De ahí que nos inclinemos a creer que la obra Codocedo operaba en gran medida desde esa concepción beuysiana del arte, en la que este puede ayudar a sanar a quien lo contempla. Una mirada del arte con la que si bien podemos no comulgar, nos hablaría de la necesidad de las personas de buscar posibles salidas a una situación de constatación de miedo y dolor, y la economía simbólica del arte, como una de esas posibles salidas.

Pero en donde más nos parece que radicaría la vigencia de su obra es en la primacía del miedo aun después de acabado el régimen dictatorial. Es aquí en donde creemos que la obra de Codocedo no ha perdido ni un ápice de actualidad, sino por el contrario, pareciera renovarse constantemente a medida que pasan los años.

Vivimos en una sociedad en la que el miedo persiste y es instrumentalizado por el poder conforme a sus intereses (nada nuevo bajo el sol). Es con el miedo que se controlan las multitudes iracundas, porque como decía Macchiavello, siempre “Es más seguro ser temido que amado”, ya que este sentimiento puede llegar a ser más fuerte incluso que el mayor descontento e insatisfacción, y como señala Delumeau, al citar a Guy DelPierre: “El espíritu humano fabrica permanentemente el miedo”³³⁸, y es en esta propensión en donde el poder encuentra suelo fértil para sembrarlo. Esto es algo que actualmente se consigue todavía con más eficiencia gracias al manejo mediático, cuestión de la que Codocedo –como vimos– era completamente consciente. Es así que edificando una realidad amenazante se puede llegar al control de las masas, sin siquiera la necesidad de un régimen autoritario que encarne la amenaza, ya que este puede ser totalmente prescindible para la emergencia del miedo. El deseo de construcción de un enemigo es ajeno a cualquier tipo de sistema político, no importa si es de derecha o de izquierda, siempre será estratégico tener un ‘chivo expiatorio’ con el cual desviar la atención de lo que realmente importa. Si el enemigo es interno o externo variará según las condiciones

³³⁸ *Ibíd.*, p. 33.

del momento, pudiendo ser en un caso puntual el pueblo mapuche, o bien chavismo³³⁹ dependiendo de lo que se requiera. De la misma manera en que el miedo puede provenir de abstracciones tales como nuestro sistema financiero, el que determina sus fluctuaciones en base al nivel de seguridad o inseguridad de los accionistas: “Los ejemplos que lo prueban son legión, desde las alteraciones de la calle Quincampoix en la época de Law, al <<jueves negro>> del 24 de Octubre de 1929 en Wall Street, pasando por la depreciación de los asignados y la caída del marco en 1923. En todos estos casos hubo pánico irreflexivo por contagio de un verdadero miedo al vacío.”³⁴⁰ O resumiéndolo de manera sucinta: “El horror económico es el Capitalismo Global.”³⁴¹

Tomándonos de lo anterior y volviendo atrás, recordaremos que en un par ocasiones la obra de nuestro artista consiguió tocar tangencialmente algunos aspectos económicos del momento, primero en *Contingencia* con el descontento social producto de la crisis económica de 1982 que gatilló las jornadas de protestas al año siguiente, como a su vez la especial atención mostrada en *Eclipse* hacia monstruos que tuvieron su auge y popularización en films realizados precisamente durante la *Gran depresión*. Creemos que es en la economía en donde los miedos actuales tienden a depositarse con más resonancia –aun cuando estos son tan antiguos como el hombre mismo– ya que es en la fragilidad del sistema financiero actual, de: “Los juegos de la Bolsa, de los que dependen –¡por desgracia!– tantos destinos humanos, [juegos que] no conocen en última instancia más que de una regla: la alternancia de esperanzas inmoderadas y de miedos irreflexivos”³⁴²

Es a esta irreflexividad a la que, como hemos dicho reiteradamente, Codocedo buscaba hacerle frente, porque entendemos que veía en la recuperación de una actitud crítica

³³⁹ El ejemplo más emblemático lo encontramos en un caso reciente, las elecciones presidenciales de 2017 en Chile, en las que el temor de que el país abrazara el socialismo chavista –esto en caso de no salir el candidato del bloque *Chile Vamos* (Sebastián Piñera)– y representado en la caricatura de *chilezuela* terminó siendo determinante a la hora de emitir el sufragio, haciendo que el padrón electoral se moviera hacia la derecha. Al menos así lo explica Cristian Valdivieso, director de *Criteria Research*, (una de las pocas encuestadoras que acertó en los resultados) al decir que: “Eso se explica principalmente por el clima político que se generó: piñerismo versus antiñerismo. El temor que sembró la derecha con Venezuela y la estrategia más bien del miedo, logró generar una movilización en torno a evitar un riesgo mayor y eso es lo que explica esto, más allá de las encuestas. La movida del padrón hacia la derecha es producto de la campaña del miedo.” – Alejandra Carmona López, *El Mostrador*, “Valdivieso de Criteria Research: miedo a ‘Chilezuela’ movió el padrón a la derecha”, 18 de Diciembre de 2017, <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/12/18/valdivieso-de-criteria-research-miedo-a-chilezuela-movio-el-padron-a-la-derecha/?v=desktop> [Consulta realizada el 30 de Diciembre de 2017].

³⁴⁰ Delumeau, Op. Cit., p. 26.

³⁴¹ Paul Virilio, Enrico Baj, *Discurso sobre el horror en el arte*, Casimiro, Madrid, 2013, p.43.

³⁴² Delumeau, Op. Cit., p. 26.

ante la realidad la posibilidad de sanar, venciendo el miedo por medio de la razón. Y aun cuando hoy, más que nunca, los riesgos de un ‘fin de mundo’ parecieran ser más factibles que en ningún otro momento de la historia humana, (después de Hiroshima y Nagasaki todo pareciera ser posible) es que la obra de Codocedo nos llega como un llamado de atención a no caer en esas dinámicas paranoides, y estar conscientes de que “el miedo es un enemigo más peligroso que todos los demás”.³⁴³

³⁴³ *Ibíd.*, p. 23.

Apéndice.

Catálogo para la exposición *Contingencia*, Galería Sur, Santiago de Chile, 1983

UNA BOMBA CERRADA

Sobre Víctor Hugo Codocedo.

Dentro de la "escena de avanzada de las artes visuales chilenas" (CADA, E. Dittborn, N. Richard, C. Altamirano, C. Leppe, E. Muñoz) y reflejada a su vez dentro del trabajo más ejemplar, lúcido y abarcador de toda esa avanzada; la obra de Lotty Rosenfeld, la muestra a la que hoy asistimos demarca un hito de encuentro que debe ser atendido.

En efecto, sujetos permanentes de una división deudora de un cierto maniqueísmo: los artistas que trabajan "dentro" de galerías y los que lo hacen fuera de ellas y sus vertientes más exploratorias; los artistas de Galería Sur por una parte y los trabajos de los artistas de la acción de arte por otra, la obra de V.H. Codocedo (y también la de H. Parada) tal como hoy la presenciamos viene a constituir dentro de este contexto, un modo de abordamiento del hecho de la 'muestra' que es de un enorme interés y vigencia. Se establece y quizás por primera vez, un diálogo, un comparendo de dos formas de entender el hecho visual que hasta ahora se habían denotado como contrapuestos.

Víctor Hugo Codocedo ha trabajado permanentemente en la indagación de las texturas del espacio público; la búsqueda del padre en los lugares reales de su presencia, la signación de una fábrica del texto de F. Engels "Del papel del trabajo en el paso del mono al hombre", las intervenciones en la bandera (trabajo regularmente censurado y que hoy se muestra -en rigor- por primera vez), la ocupación de una página de diario como soporte de un trabajo colectivo, en fin, el constante pesquisamiento en la realidad de aquel espacio que doblándola la redimensiona (lo que viene a constituir el "volumen" de su obra) y por ende la revierte pública, políticamente, en el mismo momento en que la hace íntima al tocarla con el gesto primitivo, básico, de la intervención.

Al reseñar Codocedo las huellas de esas intervenciones hoy, en Galería Sur, cumple el ritual del recordatorio, salvo que ese recordatorio deviene doble: por una parte se recuerda lo efectivamente marcado, y por otra, se recuerda la galería

en cuanto objeto convencional y receptáculo de una espacialidad distinta a ella misma. En ese afuera de la Galería: el Taller para unos y la calle para otros, el arte gesta su pre-historia, vale decir, su historia más transgresora, aquella que no tiene un alfabeto en el cual domesticarse. La pre-historia es el gesto trabajo físico y también emocional del cual el álbum: la galería, usufructa siempre. Todo álbum es lo no salvaje de lo salvaje, su muestra más inocente, pero al delatarse así, deviene por ello mismo, como en un juego de espejos múltiple y equívoco, un medio de respuestas que puede llegar al paroxismo. La galería de arte es, en su sentido más literal, una bomba cerrada.

Absolutamente analogizable entonces la galería al espacio de un cierto "nosotros mismos", esta muestra nos hace patentes que mas bien somos una distancia, un hueco entre un cuerpo y un alma enferma que precisa reciclarse, involucrarse en otro juego de apariencias para decir que no somos nuestra apariencia, que no somos nuestra galaría, en fin, que no somos nuestra propia obra de arte, a pesar de todo lo que se nos impone y se nos seguirá imponiendo para que lo seamos.

Más atrás todavía, para tocar al padre ausente, para refolcizarse de su ausencia es preciso morir para alcanzar el objeto amado. Truncos de una vida despiadada, mas o menos heridos de muerte, el gesto de Codocedo al demarcar un recorrido, como Telémaco preguntando por su padre, deviene -contra todo lo previsible- en algo trágico y bello, es un gesto heroico. Tocar, marcar, y creer aunque sea por un segundo que acercamos lo buscado, pero siempre es antes. En una de las paredes estará la bandera, en otra, la repetición sobre un lienzo de la comparecencia de los artistas por la democracia, contra la dictadura, pero el padre, el padre. No está allí.

Raúl Zurita / Diamela Eltit.

p. CADA.

Santiago de Chile, Septiembre 83.

ECLIPSE

HAN PISADO CON DEMASIADA FUERZA LA TIERRA SOBRE MI CABEZA

Víctor Codocedo
Instalaciones
Galería Enrico Bucci
Textos de Eugenio Dittborn y Fabio Salas
Diciembre 1985.

*Eclipse está dedicada a mi hija Paula.
A Rosa Lloret, y a Carlos Ortúzar.*

Reparto.

Sala N° 1 : Eclipse

Sala N° 2 : El Resplandor

Sala N° 3 : Alcatraz

Sala N° 4 : Nosferatu

Pasillo : La Momia.

Disco que gira: Jorge Negrete.

Mago : El gran Houdini.

Niño : Aladino.

HAN PISADO CON DEMASIADA FUERZA LA TIERRA SOBRE MI CABEZA.

*He visto cosas... que ustedes jamás
creerían... naves de ataque ardiendo
en el hombro de Orión... rayos C en la
oscuridad cerca de Tanheuser... todos
esos momentos... se perderán... en el
tiempo... como lágrimas... en la lluvia...
es tiempo de morir...
Del film Blade Runner*

Codocedo logró finalmente y luego de varios meses de trabajo sostenido suprimir su proyecto inicial de obra para Galería Bucci. Aquel proyecto se interesaba en los monstruos construidos por el cine clásico. Drácula. La Momia. Frankenstein. King Kong. Aquel proyecto inicial fue drásticamente comprimido. Drenados los monstruos. Por drenar debe entenderse suprimirlos por sustitución. Apartarlos por desplazamiento. Debe entenderse entonces, censurarlos. Pero Codocedo no pudo evitar que una cierta energía de esos monstruos del cine clásico suprimidos se instalara como peso muerto en su proyecto actual de obra. Es más. Dicho proyecto consiste propiamente en la escenificación de esa energía residual. Y esa energía, una determinada luz. Unas determinadas luces. Opacas. Afiebradas. Gruesas. Protagonicas. Como si los monstruos del cine clásico ya suprimidos se desquitaran. Desde las tinieblas. Desde las penumbras, insistiendo en la luz precisa que los acompañaba de escena en escena a través de galerías húmedas. Mazmorras de castillos medievales. Parques y cementerios envueltos en la niebla. Escaleras de mármol. Como si la censura de Codocedo no hubiera logrado suprimirlos del todo.

Suprimir esa luz. Apagarla. Y aquella luz retornara entonces como acto fallido. El acto fallido de apagar la luz. Antorchas en la galería subterránea que llevaba a la tumba del faraón amortajado. La momia. O bien la lámpara de aceite en el último piso del castillo donde Frankenstein se ha puesto ya en movimiento hacia la escalera de mármol que lo llevará al exterior trayéndolo a este texto. O bien los cirios en el cementerio donde Drácula ha llegado para dormir en aquella tumba durante el día. O bien la luz de la luna llena sobre la nieve. O la luz del Empire State Building en la cumbre del cual King Kong es acosado por aviones.

Codocedo luego y entonces realiza un segundo movimiento. Apaga esas luces y declara que la primera luz y condición de posibilidad de todas las otras, es la luz del proyector de cine. El haz de luz del proyector de cine. El haz de luz de la linterna del cojo. Luces, ambas, propuestas por Codocedo como las luces que prenden todas las otras.

Codocedo realiza entonces un tercer movimiento. Apaga también esas luces. La linterna del cojo. El proyector de cine. E instala una estroboscópica. Una proyectora de diapositivas. Un cirio. Unos monitores de televisión empleados como fuentes lumínicas. No. El proyecto actual de Codocedo no es una instalación. Nada allí se instala. Es la Galería aquello que Codocedo desinstala. Apaga. Completamente. Travestiéndola.

O bien el trabajo de Codocedo es una instalación que borra aquello que la sostiene y soporta: La Galería. Remodelándola. Reurbanizándola. Más aún. Teatralizándola. Actuando la galería un otro. Unos otros espacios. Cámara de proyecciones. Discotheque. Laberinto subterráneo de una gran pirámide egipcia. La habitación de los niños pálidos de miedo. Las luces de la galería han sido racionadas. Desnaturalizadas. Otras luces pueblan la galería. Lentas. Espesas. Discontinuas. Anacrónicas. Frágiles o hiperactuales. Posibilitando así la irrupción en la galería de otros espacios sociales. Luz no ya para poner de relieve y ocultarse en ese poner de relieve. Sino luces que tiñen. Roen. Manchan. Engordan. Fuentes lumínicas opacas. Afiebradas. Gruesas. Protagonicas.

Drácula. El retorno del padre muerto de hambre. Implacable. Pálido. Voraz.

La momia. El retorno del padre muerto en el Nilo. Ciego. Anestesiado. Sordomudo.

Frankenstein. El retorno del padre muerto en un estallido. Reeditado. Recompaginado. Remontado.

King Kong. El retorno del padre muerto en la metropolis. Agitado. Balbuceante. Malherido.

El trabajo de Codocedo se inicia entre 1978 y 1979 en Santiago de Chile.

En el trabajo de hoy, él incrusta fragmentos de trabajos suyos realizados en aquel entonces, en forma de pequeños documentos fotográficos de acciones realizadas en exteriores.

Ese pequeño conjunto de documentos fotográficos, hoy enmarcados con madera negra y vidrio, son restos de obras, pretéritas ahora, inmovilizadas. Luz inmovilizada. En fotografías.

Llama, en aquellas fotografías, la atención el trabajo de dibujo de la bandera chilena sobre la arena de una playa de Loncura, Quintero, en el verano del 81. Llama la atención la marea habiéndolo destruido por borradura el dibujo sobre la arena el verano del 81. Llama la atención, luego, la arena completamente desierta. Llama asimismo la atención otra bandera chilena clavada a un bastidor y postulada como cuadro encontrado. Llamaban hoy la atención esos pequeños documentos fotográficos inscrustados en su propia posteridad. Y llaman la atención por estar contenidos, en cuanto acciones inmovilizadas, en la movilidad de su porvenir. Llama la atención que en aquellas acciones Codocedo se encuentre inmóvil. Completamente inmóvil y solo. En la Tercera de la Hora. En la Playa de Loncura el verano del 81. Frente a La Moneda.

Todos esos pequeños documentos fotográficos conforman una diminuta vía láctea fosilizada. Pequeñas luces que viajan habiéndose ya extinguido la fuente que las produjo. Luz fósil, entonces.

Sí. Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza.

(Un carguero liberiano en el Océano Índico. Enero de 1950. Un faro lo ilumina desde la costa.)

A la altura de San Francisco de Mostaza los focos de un bus de pasajeros con destino a Santiago encandilan al chofer de un bus con destino a Rancagua. Enero de 1970. 17 heridos graves y 35 muertos son el saldo de la coalición.

(San Sebastián cae a tierra atravesado su corazón por una flecha. Una pintura de Georges Latour. Su madre lo ilumina con un cirio.)

Exhausto se detiene al final de la calle ciega. Es medianoche. Lluve. Se despierta. Enero de 1980. El agente de seguridad ilumina con una linterna su cuerpo ensangrentado.

(Aviones de caza surcan el cielo nocturno de Berlín. Enero de 1940. Focos antiaéreos los iluminan.)

Eugenio Dittborn. Noviembre de 1985.

"FUI A LLORAR A LA TUMBA DE MI MADRE..."

No me preocupa que mis semejantes me olviden al día siguiente de mi entierro. Mientras ellos tengan vida yo los rondaré, imperceptible, innominado; estaré presente en cada uno de ellos como están presentes en mí millones de muertos que me son desconocidos y a los que salvo de la aniquilación.

Jean Paul Sartre

...porque la abrazábamos desnuda, se ponía más bonita,/ riéndose, blanca como plata o como agua, al agitar la bandera negra del pelo contra los desiertos,/ encima de este, aqúeste montón de terror en el que nos morimos.

Pablo de Rokha

La conversación inicial con Codocedo versó sobre el horror-pop del cine de los 40'. Saltaban criaturas y demonios, lunas y hombres-lo-bos, zombies, mujeres-pantera, fantasmas operáticos; pero vista así la cosa, se nos aparecía como demasiado lindo el problema del horror. De repente había, como si nadie lo hubiera notado, toda una historia detrás, que se desencajaba aquí, en este momento. Como si un péndulo se posara suavemente sobre el pecho nuestro, estando demasiado cómodos quizás en nuestro papel de víctimas... El horror no empezó con Guerrero, Nattino y Parada; ni siquiera con Mamo y sus engendros; tal vez en la primera noche, mucho antes de que los Románticos la descubrieran, ahí donde los primates se lamían las heridas, transmitiéndose un silabario sumamente precario, mientras afuera las bestias merodeaban fija, muy oscuramente; la primera peste tal vez...

Y así como así, dicen que dicen, que el primero en plantarse en tren macabro fue Screamin' Jay Hawkins, negro gritón y trepidante, que iniciaba sus conciertos de Rock'n'Roll saliendo de un ataúd. Esos eran tiempos!, los viejos 50', Troy Donahue de piernas huecas y la Eva Marie-Saint consolando a un chicuelo algo descarriado en el nido de ratas. Así tenía que ser; qué dijiste tú, McCarthy, viejo perro? Y después, apenas el orgasmo se hizo cosa de todos los días, en California y New York, cuando los hippies; Morrison habla sencillamente de la muerte, "The End", cómo olvidar? El horror como forma de propuesta: "The Velvet Underground & Nico", 1967, drogas y reventados, gays, transformistas, aristócratas bellas que azotan a sus amantes a latigazos, traficantes; el convexo de la dominación, diría Burroughs. Lo más letal **presentado** como un organigrama urbano, refinado y decadente. Y después la Gran Dama Negra del Rock, Nico, mijitísima, haría algo que pondría los pelos de punta, "The End", álbum imposible de escuchar de un tirón, la muerte demasiado obsesionada con dejarse caer en medio de la fiesta...

El hecho es que entre cuchicheos de viejas y casitas de pueblo, se prolongó el temor, ahí, en lo que cuenta el Viento.

¿Pero de qué iba la cosa? Codocedo hablándome y martillando una premisa básica: la imposibilidad del receptor para intervenir en el espacio; algo así como la película que tanto me calentó cuando chico, pero que nunca pude ver porque los dioses querían destruir, ¿dónde te quedaste Sigfrido, separado de tu alemana más linda y traicionado para poder ser un héroe?, ¿y tú, García Lorca? ¿qué hacías ahí, sin supermercado ni guerra civil cuando en Indochina las junglas se hicieron humo, un desierto lunar tal vez? Cómo no iba uno a suponer lo que iría a acontecer después cuando en lo más alto de la niñez, empezamos a escuchar a Black Sabbath y sus niños de las tumbas, anunciando un nuevo orden para la adolescencia, niños que habrían de enfrentarse a un mundo mortífero, aniquilante, traspasado con un Rock aquelárrico, misa negra con magas vampíricas y ricas, conjunto de mierda, Rock como expresión de la muerte, el fin del Rock, pero asquerosamente seductor e impresionante. Si hasta los Pink Floyd se las dieron de densos con "Atom

Heat Mother", un disco inexplicablemente funerario. Y entonces en el irrepitible, 71 aparecen los primeros Satánicos de todos: Blue Cyster Cult, cantando historias desde la perspectiva del maleante, el criminal, el violento, qué bien tocaban esos tiempos!

*Como si nada y nada, de repente empezó a sonar una cueca algo extraña...
"... En el rodeo de Los Andes, Comadre Lola/ le metieron cuarenta tiros al Guatón Loyola/ Comadre Lola/ balazo que se perdía/ lo recibía el Guatón Loyola/ En el rodeo de Los Andes/ Guatón Loyola/ la voltearon y la dejaron sola/ a la Comadre Lola / Guatón Loyola/ Comadre que se veía/ desaparecía/ Guatón Loyola/*

y el viejo querido de Poncho Merlet despidiéndose para siempre en "La Tercera Oreja"... era como si en el mundo pudiera suceder lo más bello, lo más grandioso como si nada.

Alice Cooper entonces, "Killer", serpientes y gallinas degolladas, guillotinas, dadá, maquillaje, gaytismo, Cooper declarando lacónicamente que el negro Hawkins fue una de sus primeras influencias, quién lo diría.

y listo, ya no nos queda la ropa a la pinta, LaMotta,² ya no vienen a buscarnos como antes, a huevear y huevear, parecía que el tombo no se acabaría nunca...

Años de plomo, déjenme tranquilo, está todo bien, mamá, sólo estoy sangrando. Que se viene la maroma, la bronca comunista rumbea pa' este lado, los obreros se aburrieron de manyar salame y pan (y cuándo?) y ahora quieren que quieren, brindar con caviar y champán. La Guerra Mundial existió, de eso estamos seguros, también lo del sudeste asiático, Holanda del 74' sí, y además tiburones, terremotos, incendios, pero quién habló del horror? El discurso del horror o mejor dicho, el horror del discurso es ése: el Silencio. La mudez que es costumbre, la costumbre que es criminal. Imagínate que en tu mente hay luz, mucha luz orgánica, y de repente pasa algo, y no sabes qué pasa, y una película invisible rodea tu cabeza, y se queda ahí, y no sabes de qué se trata, qué material es ese que te circunda como un casco que no deja salir las emisiones, y las cosas se vuelven opacas, y esa sensación de mierda que quiere irse, y día a día el sentir de tu cuerpo se vuelve más dramático. Hay algo que bloquea la Luz. Eclipse. No lo sabes

pero lo sientes. No puedes dejar de sentirlo. Eclipse! todo lo que haces, todo lo que ves, está mediatizado por esa placa externa dentro tuyo. Eclipse! Silencio! Eclipse total. Silencio del Sonido. El Cerebro histórico del Chile de la última historia. Esa es la paradoja. De eso es de lo que no queremos hablar. Eso es lo que no podemos decir, porque puede que puede, quedar la cagada, Guatón Loyola/ todo se limpia y se cura/ con salsa de ají/ y un poquito de cultura...

Cuando los Sex-Pistols contaron la historia de la chica del aborto (what's a bloody mess!) la cuestión ya se sabía, no había historia válida, la idea que teníamos del hombre no era tal,

que pasó contigo, Encina y Castedo? por qué nunca nos hablaste de la Santa María, de la José María Caro, de Ritoque? por qué era mentira contar la historia del hombre como alguien/ algo positivo? por qué dolían tanto las porno-fotos en el colegio? Sí, claro que sí, huir de la dominación, como rescatar sin dolor al flaco Bernal, electrocutado después del 21 de Mayo, no confundir (no temas chico, has regresado).

Más adelante, en los últimos 70's el dúo electrónico Suicide graba una suite con la historia de James (o John, no recuerdo bien, perdonen), un obrero que sucesivamente pierde su trabajo, su esposa, su hijo, muertos en un accidente y termina suicidándose en lo más apartado de un erial.

La cosa parece estar demasiado clara entonces, a estas alturas. ¿Cómo enfrentar a la aniquilación? ¿Quién puede asumir, en un acto, la muerte de todos los que murieron, desconocidos a cuenta de la simple historia? Una risa en un drama es algo demasiado estúpido para ser real, Shakespeare lo sabía y Somoza también. El boomerang parece volver con un filo degenerado y voraz, en este momento alguien anda por ahí, sin querer más guerra y sueña y suspira por un momento banal, una nada simple y eficaz, benéfica. Y entonces, LaMotta, qué pasa?, cómo puede ocurrir esto?, cómo hablar, cómo representarlo con tanto laconismo, con esa austeridad que es hasta cruel, si pareciera que toda la sangre del matadero no cabría en esta exposición, no podís ser tan sintético, no podís caer en un set tan mínimo, tan escueto... El Silencio! Nadie habla! Cabaret Voltaire que suena irreconocible. La Rreja. Apenas sale

algo de lo que cabe abajo. Eclipse. No pisen la tierra sobre su cabeza.

Mijail! no nos dejes solos!
no podemos estar sin ti,
todo esto es demasiado
cruel, debe haber alguna
salida, Mijail! El Papa lee
la Biblia Negra, el Ron Cu-
bano lo hacen en Miami,
no se oyen tangos en Las
Malvinas... el Doctor Mor-
tis se salió de la historie-
ta... anda suelto por la ca-
lle... un guarén asustó a
los transeúntes... este
país debe asumir su vi-
vencia de la perversión...
cómo juntas a todos los
etiopes en el fondo del pa-
tio?... le dicen la Maris-
quería... porque hay un
loco que se cree choro...
está cerrado como ostra,
está pegado como lapa...
y se va a ir para el día del
picoroco... le dicen el
Stampax... se puso en el
mejor lugar en el peor mo-
mento... Luna Lunera cas-
cabelera... con algo que
no está perdido y la len-
gua afuera... en sus ojos
está el cariño y el amor...
(hey, man!)/... en su
cuerpo está la fiebre del
dolor... **(has visto llover
en el Sur?)/...** va si-
guiendo esa Luz que ilu-
mina... **(lo has visto
aguardando en la som-
bra?)/...** lentamente tanta
gente se aproxima...

... *Heliogábalo// La Con-
desa Ethory// San Bruno
(el talavera, no el otro)//
Batista// Porfirio Díaz//
Suyodhana// el Tucho
Caldera// J.R.// el Capi-
tán Garfio// el Estrangu-
lador de Boston// Alfredo
Astiz... ¿Qué se esconde
detrás de la Perversión?...
decir Fuentes Morrison,
Otto Trujillo, el Fanta es
ver como de la alcantarilla
empiezan a salir los excre-
mentos más chicos, mien-
tras allá en el fondo...*

LaMotta como que no quiere la cosa... apuntes/ aproximaciones/
un rollo algo difícil de digerir... Death Art... Arte de Morir?... qué
dirá el Santo Padre... Morir de Arte?... no... no hay culo que valga
cien años de soledad... hace falta un Exorcismo... en la Plaza Italia...
el País se tiñe de naranjo... y levita por sus cuatro costados... oh!
Romántico empuje de las profundidades humanas... el Fantasma
incendiara la Opera... y entrará en la alcoba de su amada... el Gran
Gorila corre por la azotea... cruza los dedos... para que salte... y
caigamos todos... en un jardín veraniego... y selenita... territorio de
lo que es posible... aún... saliendo de una galería de Arte... es
necesario librarse... terminar... liberarse de ese temor... oscuro como
una pésima calentura en celuloide... la Felicidad es un revólver
ardiente... en aguas mezclas del bien y del mal... demasiado... de-
masiado para un solo día...

Fabio Salas Zúñiga.
Noviembre de 1985.

1. Titular aparecido en la 3ª de la Hora en Octubre de 1985.

2. Jake LaMotta; Boxeador; seudónimo ocupado en ocasiones por Codocedo.

Agradezco la colaboración de las siguientes personas:

Anita Strappa

María Elena Correa

Paz Errázuriz

Gloria Camiruaga

Gilda Hernández

Eugenio Dittborn

Alejandro Albornoz

José Ignacio León

Fabio Salas

Mario Fonseca

Manuel López

Ennio Bucci

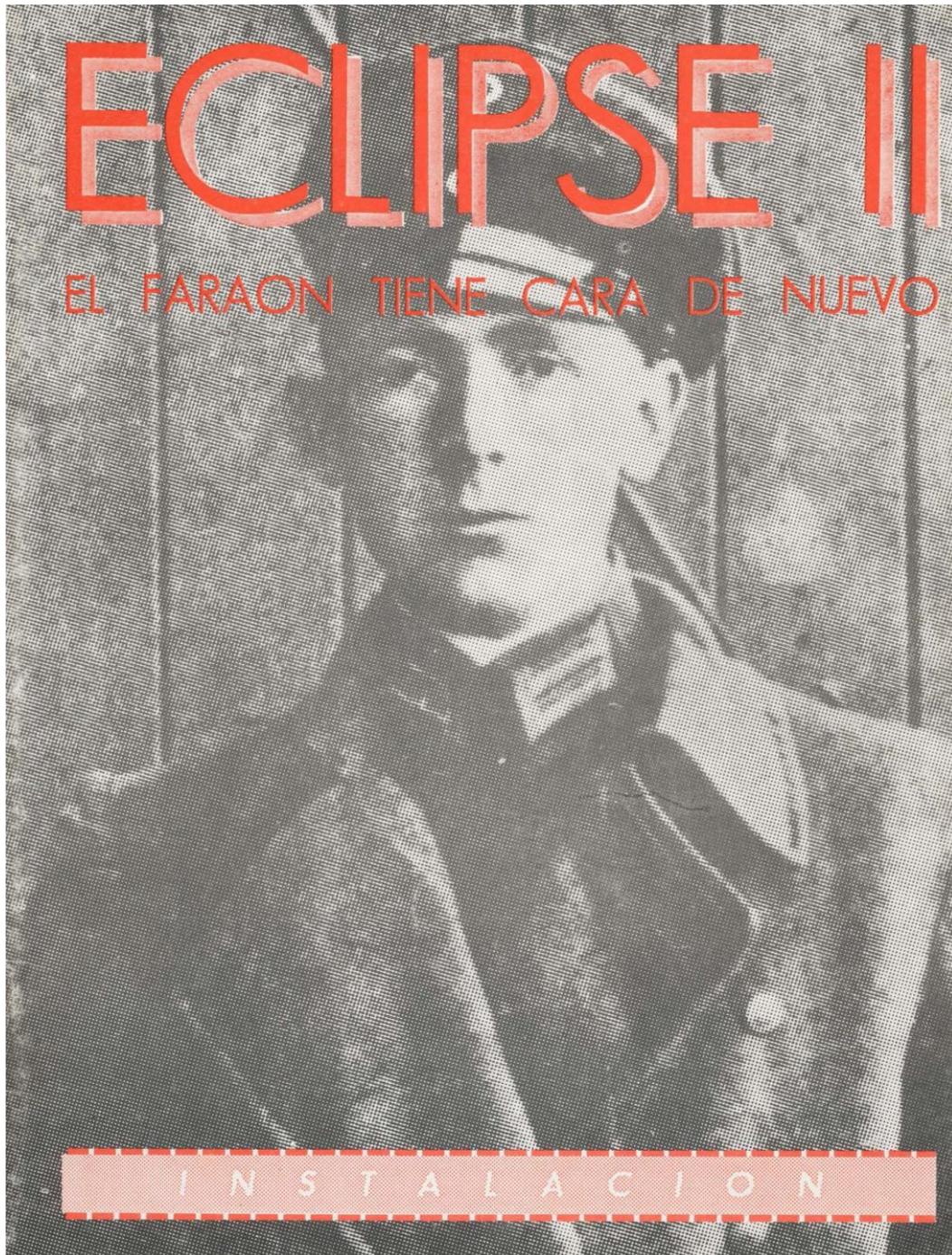
Carlos Flores

José Luis Valenzuela

Héctor Achurra

Hernán Parada.

Catálogo para la exposición *Eclipse II*, Garage Internacinoal Matucana 19, Santiago de Chile,
1987.[De dominio público]



TEXTOS:

EUGENIO DITTBORN / PABLO OYARZUN

DESDE EL 2 AL 17 DE OCTUBRE 1987
SALA 19-B  MATUCANA 19 
GARAGE INTERNACIONAL
S A N T I A G O - C H I L E

*... y cuando vuelva el exterminador
—si decide volver—
ya no estaremos en este eclipse.*

ECLIPSE 1

*El modo en que un haz de luz invade
el cuerpo, fragmentándolo.*

LALUZ MANCHA.

ECLIPSE II

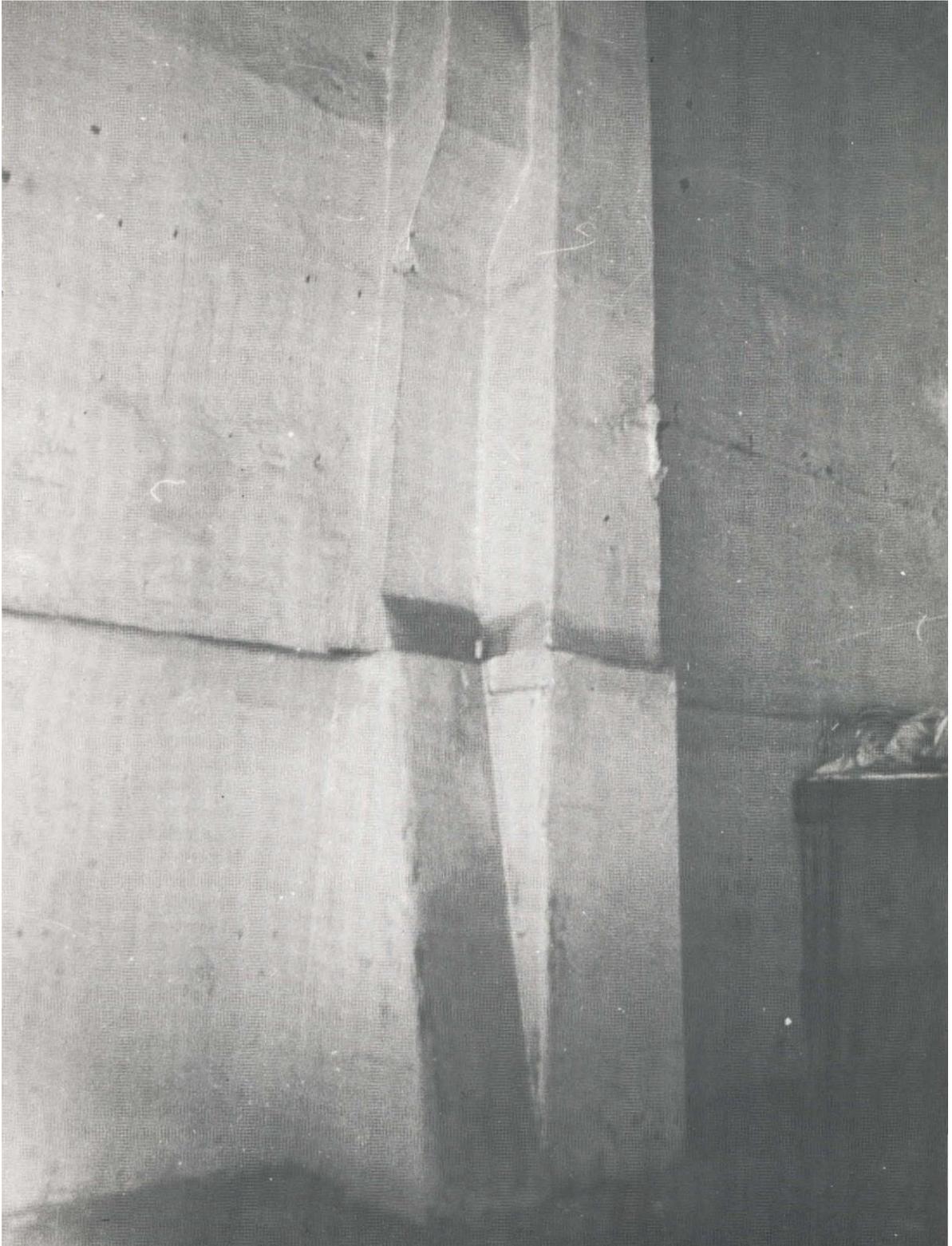
*El modo en que el orden de la
materialidad invade el curso del
tiempo, congelándolo.*

EL TIEMPO ES VISIBLE.

Codocedo

*Cuando estamos a la sombra y no
somos afectados por algún cuerpo, si
un movimiento se produce en el alma
parece, entonces, que un cierto
tiempo ha pasado y, a la vez en
conjunto parece haber pasado un
cierto movimiento.*

Derrida



TERCIOPELO AZUL

En la página 12 del libro de Humberto Giannini "La reflexión cotidiana" se lee lo siguiente:

"Más bien domina el alma contemporánea un sentimiento de desolación: la experiencia de que el prójimo aparece en "mí" vida más para verificar o producir mi propia soledad que para suprimirla. Así la experiencia de nuestro tiempo es a tal punto desoladora que incluso esta expresión "nuestro tiempo" se vuelve problemática y embarazosa.

Experiencia de un desierto no buscado (como el de los anacoretas); de una convivencia desolada (deserta) en que todo es tangencial, difícilmente convergente'.

La convergencia de las partes en Eclipse Dos lo es de *pedazos arrancados* a otros espacios. Otros tiempos. Dándose a la fuga.

En ese *converger* y *fugarse de converger* consiste eso que no termina nunca de vaciarse. De instalarse. De eclipsarse.

La belleza es un montón de desperdicios esparcidos al azar.

Heráclito de Efeso

Las versiones del cuer-

po humano son tres:
El robot. El maniquí. Y el cadáver.

Vaciarse. Instalarse. Y eclipsarse.

La Luna en Acuario.

Ayer fuimos con A. y P. a ver a las brujas astrológicas.

Quirománticas.

Durante el aquelarre yo dije que éramos *nosotros* los que regíamos el destino de los astros.

Y agregué: los astros no tienen más destino que nosotros.

En efecto, insistí, no van *nunca a ninguna parte*.

En tanto el cosmos chileno avanza hacia su desgarramiento más intenso, las microreligiones germinan en su interior —crímenes políticos impunes, publicidad televisiva, astrología— (El control imaginario del desastre aumenta. El control armado del desastre aumenta).

Nos acostumbraron a los helicópteros nocturnos. Las noticias espeluznantes en el diario. El transcurso estéril del tiempo. La publicidad y las ruinas: todo eso es potencialmente homicida u homicida de hecho. ¿Cómo resistir entonces desde las artes visuales sin quitarse la vida?

Quitándose la muerte.
Seguro.

Hoy recordé fragmentos del disco de Javier Solís *Sombras nada más* oído por primera vez en Berlín Occidental en casa de Antonio Sánchez, durante 1967.

Instalar frente a Matucana 19 A un inmenso foco de luz halógena de 25.000 Watts durante 25 minutos.

Y que arda. Todo. Todo arda.

Bailar entonces sobre brasas rojas. Ruinas incandescentes. Fin de siglo. Rocanroleando el amanecer de la noche del 31 de Diciembre de 1999.

"En cierto modo, sin duda, Swift ha querido demoler esa mayúscula, destruir al Hombre para que sean, o para que no sean, para que jueguen su interminable diferencia y dispersión los hombres, los pequeños hombres".

Pablo Oyarzún, La cosa que era Swift.

Ver Matucana por los pequeños hombres, las pequeñas mujeres que allí concurren a confundirse. *Perder la membrana*. Hombrecitos y mujercitas cruzándose flechados y que —al *arriar* la bandera de la unidad— se traman,

conglomeran y aglutinan por escasos segundos. Moleculas celestes. Y rosadas. Que arden. Y desaparecen. Arden de bailar y desaparecen.

Busco una pista en las últimas líneas del párrafo del libro de Gianinni: "En que todo es tangencial, difícilmente convergente".

Eclipse Dos: segmentos. Objetos. Proyecciones. Aparatos. Cosas tangenciales que entran en contacto tan solo para construir *el abismo que las separa*. Para indicar sus *desencuentros*. Sus *paralelismos*. En un espacio arruinado. Paralelo a toda posibilidad de presente unitario.

Dentro de él, sin embargo.

Varios presentes descolocados.

Convergen las partes de Eclipse Dos para ser cada una el *corte* de las otras.

No se cortan, sin embargo, las partes porque se contacten sino porque se *rebanan unos a otros sus ambitos de proveniencia*.

Montaje (collage) tridimensional en el interior de un espacio arquitectónico encontrado hecho (ready made).

Generación: generar alguna diferencia.

Aunque fueran escombros. Proyectados. Escombros de aquí. De ahora.

Hacinados. Dispersos. Anclados. Suetos.

Vagan esos escombros a la espera de una ocasión.

Escombros de ocasión.

Instalar Eclipse Dos.

El faraón tiene cara de nuevo.

Lenta dilatación del tiempo sobre la bandera chilena:

Pantalla del cine alemán de los años veinte.

Marcha pantanosa de Nosferatu el vampiro a campo traviesa por el pabellón patrio.

(Envolvieron con él mi cuerpo flechado. Me lanzaron agua. Cantaban el himno. Me fotografiaban. Me televiaban. Y dijeron: this is the time and this is the record of the time).

Y esa figura desguañangada cayendo al interior de una interminable extensión semitransparente.

Cámara lenta:

Flechados bajo el agua enturbiándola de rojo nosotros.

Perdidos.

Rocanroleando hasta al amanecer.

Recuerdo un boceto para la instalación que Víctor trajo a mi casa hace dos meses. Lue-

go un dibujo que llevo a Matucana hace dos semanas y que vimos allí.

Bocetos preparatorios para Eclipse Dos.

Vistos en Matucana se hicieron abruptamente impracticables por la física del lugar -Matucana 19 A- y su *carga de desastre*.

(Correr alegre por los escombros de la cultura. Correr en la televisión -la cultura- alegremente arruinado. Suelto finalmente. Hasta Matucana. Rocanroleando hasta el amanecer).

Hoy releendo el texto que yo escribiera para la instalación de Víctor en Galería Buchi en Diciembre de 1985, decido hacer la historia del título que yo diera a ese texto:

Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza.

Encontré esa frase en 1980 en un viejo ejemplar de la revista Manos Arriba (1951).

Se trataba de la historia de un mago que se introducía en una caja fuerte y allí dentro, encadenado, permanecía hasta salir milagrosamente a la luz del día.

Relata la crónica un accidente ocurrido durante la prueba y que por poco costo la vida

al mago.

Falló, en esa oportunidad, el truco y quedó el mago largos minutos de más bajo tierra. Al salir finalmente a la superficie y semi asfixiado, dice la crónica que el mago dijo:

Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza.

1. Desenchufar produce fuga instantánea de luz.

2. Interrumpir produce corte.

3. Interrumpir y desenchufar producen conocimiento.

4. Oscura es la verdad.

Esplendor en la hierba:

Instalar *tantas cosas* como fuera posible en un espacio *tan pequeño* como fuera posible.

Instalación: conjunto de pedazo a la deriva. Y anclados.

El caballar. Nosferatu. La proyectora. El pabellón patrio. La flecha. La tierra. El plumavit. La silla.

Vibran atravesados por fuerzas opuestas que los enmudecen abortándose así *alguna* explosión.

Implosión, entonces.

Un tranvía llamado deseo:

Instalar *tantas cosas diversas* como fuera posible en un espacio tan extenso como fue-

ra posible.

"La obsesión de los discontinuo y de no dejar rastros tras sí, como si solo a través de la destrucción pudiera construirse algo. Un antiplatonismo natural. Diríamos, el olvido como técnica para avanzar. El horror el pasado".

Humberto Gianinni, La reflexión cotidiana.

Rehabilitar y habitar ruinas.

Ensayo general para instalarse en un mundo arruinado. El desierto.

Fabricarse uno mismo los barbitúricos para pasar la noche flechado sobre el *pasto húmedo* de un parque en Nueva York.

1. Desenchufar produce fuga instantánea de luz.

2. Interrumpir produce corte.

3. Interrumpir y desenchufar producen conocimiento.

4. Oscura es la verdad.

Instersticios entre los pedazos de Eclipse Dos:

pequeños desiertos que aíslan al caballar. La proyectora. El pabellón patrio. Nosferatu. La tierra. La flecha. El plumavit. La silla. *Entre ellos.*

En esos huecos. Esos vacíos. Esos tajos se instala Eclipse Dos como conjunto *disyuntivo* y *convergente* articulado por bisagras que son *cortes*.

Instalación: conjunto de pedazo a la deriva. Y anclados.

El caballar. Nosferatu. La proyectora. El pabellón patrio. La flecha. La tierra. El plumavit. La silla.

Vibran atravesados por fuerzas opuestas que los enmudecen abortándose así *alguna* explosión.

Implosión, entonces.

Membrana y ebriedad.

Romper la propia membrana. Vaciar lo que en uno mismo se agita. Sin remedio.

Deseo de escupir.

Lo que no termina nunca de *vaciar*. Pequeño vicio.

No termina nunca de *instalarse*. Pequeña carpa.

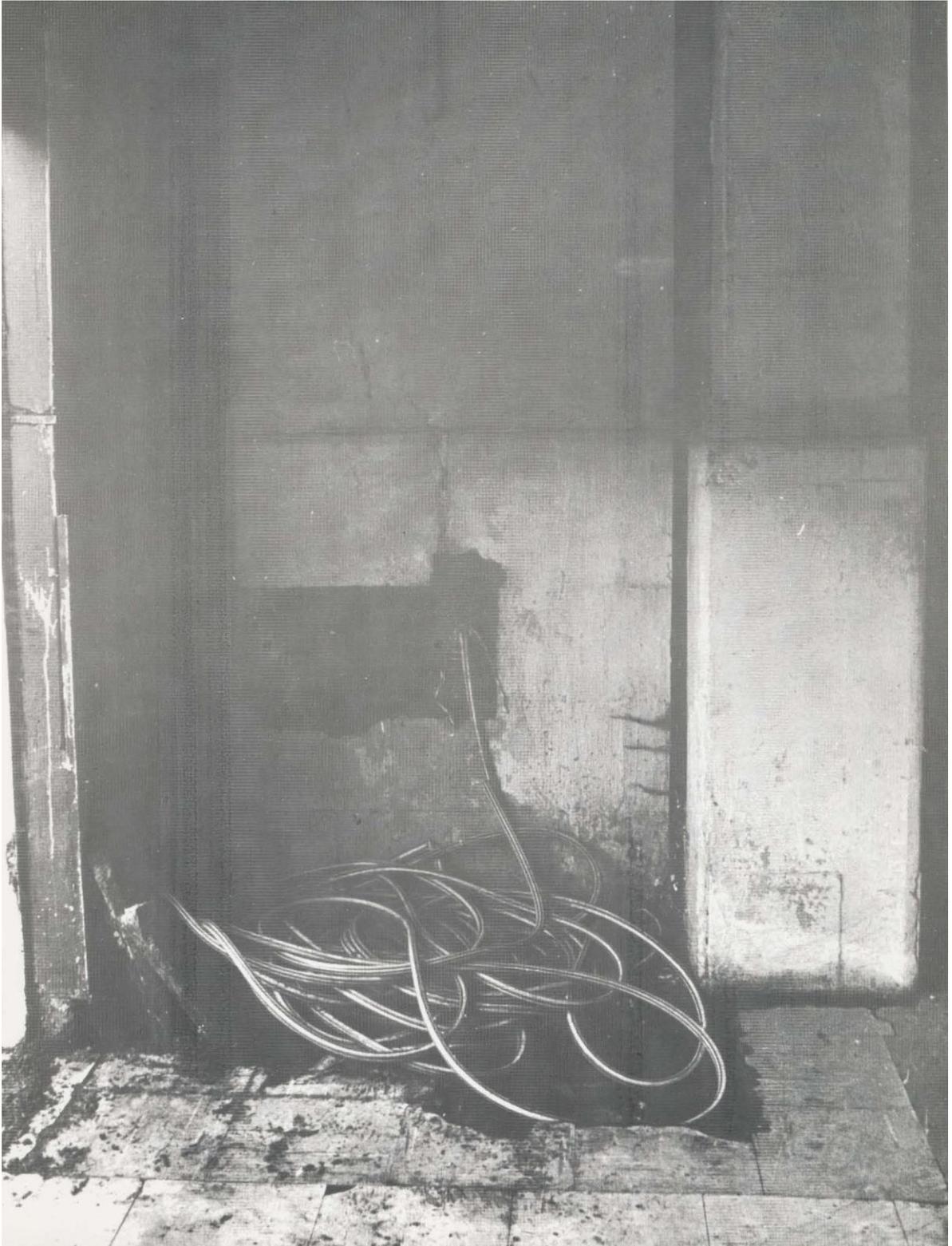
Nunca de *eclipsarse*. Pequeño sol.

Hoy ojeando un cuaderno escrito por mi durante 1978 leí lo siguiente:

Morir en los brazos desnudos de una Carmelita Descalza que viniera llegando de saquear el infierno.

Eugenio Dittborn

Agosto-Sept. de 1987



SOBRE EL CONCEPTO DE INSTALACION

La instalación se define por un determinado trato con el espacio y con el tiempo, y por una determinada relación que ella establece *entre* el espacio y el tiempo.

Por lo pronto, la instalación apara un espacio dado con una multiplicidad variable de objetos: sean éstos hallados, escogidos, expresamente fabricados o ensamblados, sean provocativos o indiferentes. Tiene, en este sentido, el peculiar carácter de una *dis-posición*. La instalación lo es porque dispone objetos según las diversas posibilidades de la comparecencia espacial, desde lo yuxtapuesto a lo superpuesto y hasta aquello que por ausencia o por inferencia es sólo supuesto. Al hacerlo, no meramente apila o junta cosas; no meramente mide distancias métricas sobre el soporte de un solo y unívoco espacio. El instalador debe tomar nota de los peculiares espacios que los objetos, cada cual el suyo, tributan como escalas y como ambientes, como estelas y trazas y tramas de procedencia. Le es preciso premeditar la coexistencia de tan diversos y a veces tensos espacios —que los objetos signan— en aquel otro, específico también, en que los dispone. El régimen de la instalación es *in situ*. No puede concebírsela fuera de lugar, no puede repetirse de manera idéntica en lugares diversos, como si los sitios y las pautas dispositivas fuesen neutros unos para otras. La instalación cita múltiples espacios en uno de múltiples espacios. Lo heterogéneo, lo particular, lo lugareño son su signatura: nunca lo general, nunca lo unívoco.

Es propio del instalador, e índice de la premeditación antedicha, asignar y distribuir funciones —presenciales o referenciales— que han de desempeñar los objetos, según la especificidad de éstos y la de su espacio de cita. Torna, pues, a aquellos significativos, y a éste lo vuelve virtual espacio de sentido. Espacio legible, descifrable, experimentable. En la medida misma en que organiza el ámbito y fija las marcas objetuales, en que arbitra las elisiones o desgastes y presume desplazamientos y circulaciones (de los que miran, incluidos), su disposición instala un orden y acondiciona un espacio acotado de índole espectacular. Sin duda, el trabajo de sentido que en su espacio cumple la instalación le confiere carácter pro-positivo, mas lo múltiple de su juego ve da la posible univocidad de la proposición. La lectura, el desciframiento, la experiencia son dispuestas en la disposición como búsqueda abierta de sentido, como vistazo y repaso de la mirada, como desplazamiento y como tanteo. Los sentidos de la proposición instalatoria se designan —virtuales— a partir de la *ex-posición* de los objetos y espacios.

Pero sería erróneo pensar que lo dispuesto se exponga meramente desde la simultaneidad que su determinante espacial le dicta. Es indispensable atender aquí también al tiempo.

Parece ser inherente a toda instalación disponer también las condiciones y magnitudes de su propia temporalidad. Objetos, hechos y cambios hay ahí que datan o registran un tiempo. Objetos que así como implican sus espacios diversos, difieren unos de otros por sus específicos tiempos, sus ritmos y perduraciones; hecho que se muestra en la puntualidad de su acaecer, que sólo se evoca a través del residuo o la huella, o que se suspende en su gravitante inminencia; cambios a que es sometido —a sabiendas o también inopinadamente— el aparataje total de lo instalado. La disposición, como conjunto, posee la índole del *acontecimiento*, está consignada en un pasar. Sí, en efecto: supongamos que es rasgo identificatorio de la instalación esta elaboración de un tiempo propio.

De esta suerte, la multiplicidad de los objetos y la heterogeneidad de los respectivos espacios es *expuesta* a la variedad de tiempos convocados, durante el tiempo prescrito de la instalación. Sólo sobre esta previa condición puede entenderse lo instalado públicamente expuesto, pues precisamente esa exposición —de los espacios a los tiempos— es lo que allí se expone. Entonces, la publicidad pertenece también al orden de lo pre—dispuesto en la instalación. El espectador no puede menos que saberse testigo y participe de una determinada fase de la instalación, implícito y complicado en ella por la distribución de sus tiempos.

El tiempo físico obviamente es una *afección* de la obra de arte. No obstante, dista de ser una a la que tradicionalmente se le concediese el rango de un ingrediente constitutivo. Incluso aquel tiempo que la obra irremisiblemente incorpora, con el cual lleva un trato íntimo, en que su sustancia misma queda en vilo, no era tomado al pie de su letra física. Medida de la conservación de la obra, de su transmisión cultural, el tiempo —como pátina— permanece: detenido, histórico, sublime. En cambio, el tiempo cósmico que desgasta a largo plazo la escultura —modelo de lo durable de la materia plástica— no se lleva en los deberes de ésta, sino de la corruptibilidad cierta de lo sensible. Abarcada en la indiferencia de un lapso largo, toda obra, como objeto, se desbasta: es la ley de las cosas sublunares. Menos pesa aún, acaso, el tiempo como medida de la producción.

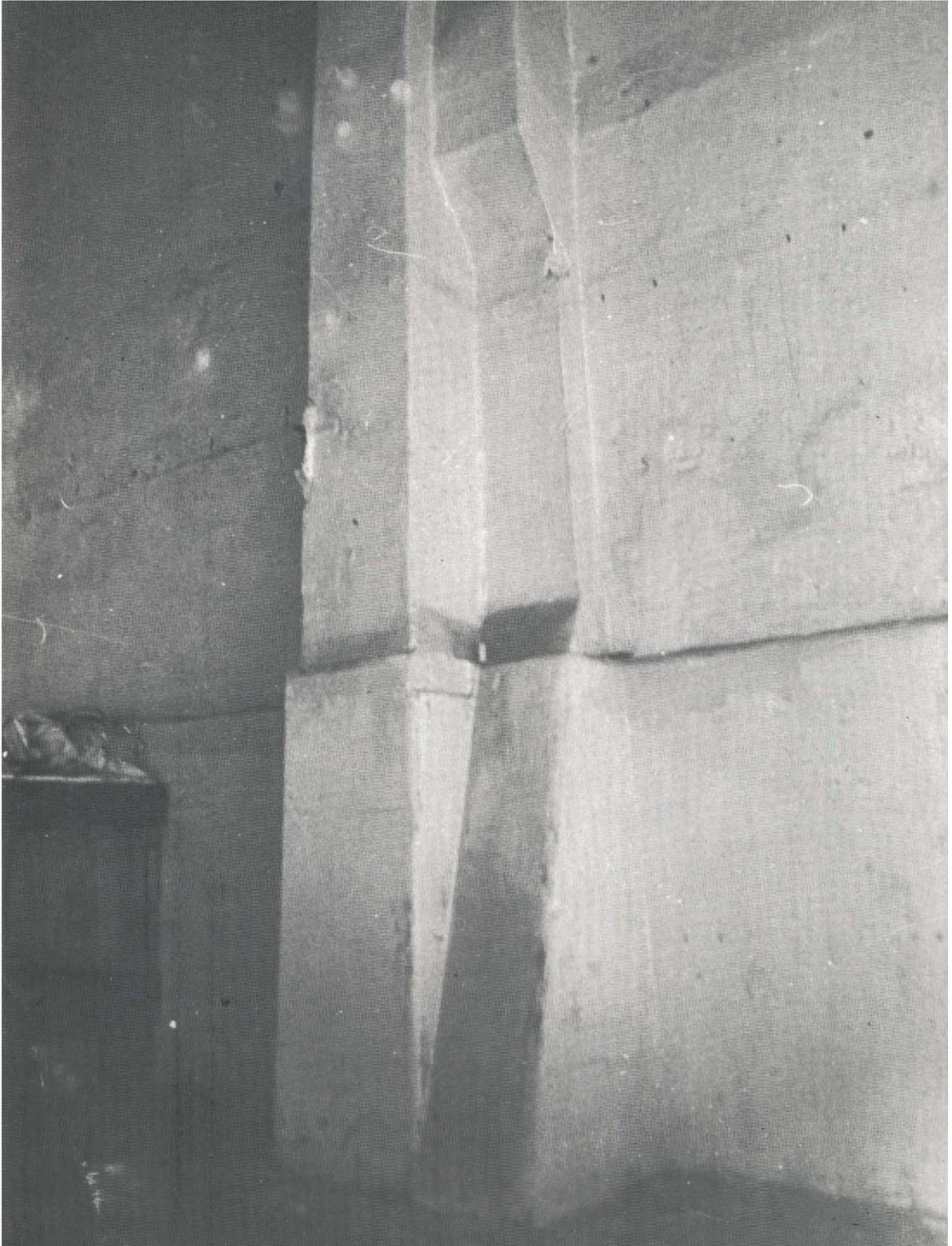
La instalación pertenece a un conjunto de manifestaciones que —desde los 50 de este siglo en adelante— inquietan expresamente por la afección del tiempo en la obra. En gran parte desde la materia fructífera del *collage*, desde la operatoria del *montaje*, los *environments*, *happenings* y *performances* representan los hitos más sobresalientes de esa interrogación. Ellos, y por ende las instalaciones. Pero a diferencia de lo que por ejemplo sucede mayoritariamente en *happenings* y *performances*, donde —a un lado sus diferencias— el tiempo es trabajado a título de materia prima, consumido por así decir en la flagrantía de la acción y por ella, de suerte que ambos, acción y tiempo, se consuman y conflagan a la vez, en la instalación el tiempo ejerce su pasivo poder de pura afección como algo que abraza la duración de lo instalado, que la a

braza y excede. Quizá sea esto lo que subraya con más fuerza el específico valor expositivo de la instalación. Ello, por cierto, obedece a una manera determinada de trabajar el tiempo, que en la instalación opera como *retardo*. La norma de la instalación es la exposición de lo dispuesto a un tiempo retardado y *en* un tiempo retardado. De esto quizá se sigue un rendimiento doble: por una parte, el retardo refrenda al tiempo en su eficacia pasiva de afección, pero no como atributo de las cosas temporales, sino como dimensión en que éstas se hallan expuestas a tal eficacia; el tiempo opera, entonces, a manera de revelador de los objetos afectados: rubrica sus caracteres diversos. Pero, por otra parte, como retardo, el tiempo tiende a detenerse, y en esa proclividad, a hacerse sitio, espacio, y también a ofrecerse como cosa expuesta. Si se quisiera poner en concepto esta operación de la instalación, tal vez serviría pensar en aquello a que la instalación, según se ve, alude material y nominalmente: el trato cotidiano con los objetos como cosas disponibles, fundado en su estar instaladas como entorno o situación o —más exactamente— como *inmediación*, asignadas al empleo, al gasto y al intercambio, o resignadas en el desuso. El mundo de lo diario comparece en su conjunto como instalación en el sentido de su inmediata disponibilidad: para el trabajo y para el ocio y para el trato, para el régimen global del *funcionamiento*. Por eso hay acaso la eventualidad de un equívoco en el uso del término. La instalación, como

obra, ciertamente alude a esos modos imperantes de la cotidianidad, pero no para reproducirlos o afirmarlos, no para ofrecerlos de vuelta favorecidos con la añadidura de su mirabilidad, a fin de dar de ellos una experiencia compensada, sino para revertir los, para *re-signarlos*. Si la instalación dispone, no lo hace para volver disponible lo dispuesto, sino precisamente para indisponerlo, es decir, para insistir en los hiatos que distancian y difieren unas cosas de otras, enseñándolos irreductibles. Cualquiera disposición juega de manera doble a unir y a separar; son éstas las claves en que se cifra su estar en orden. Pero sobre todo juega a hacer posible —virtual— la unidad de lo dispuesto está también a la orden. La instalación como obra repite ese doble juego con la sola condición de mantener, dentro de las cotas del retardo, el balance estricto y estéril de ambos procederes; en ella, lo dispuesto está en orden, un cierto orden, no previamente asignado: tentativo, pero nunca está a la orden.

(...)

Pablo Oyarzún R.
Septiembre de 1987



Bibliografía.

Bibliografía citada:

- AUMONT, Jacques, *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: Nota sobre fotografía*, Editorial Paidós, Barcelona, 1989.
- BATISTTINI, Matilde, *Símbolos y alegorías*, Electa, Barcelona, 2003.
- BAZÍN, André, *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1990.
- BERNÁRDEZ, Carmen, *Joseph Beuys*, Editorial Nerea, Madrid, España, 1999.
- CHEVALIER, Jean/GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2003.
- DELUMEAU, Jean, *El miedo en occidente: (Siglos XIV-XVIII) Una ciudad sitiada*, Taurus, Madrid, 2002.
- FOSTER, Hal, *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008.
- _____, Hal, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Akal Ediciones, Madrid, 2001.
- FREUD, Sigmund, *Lo Siniestro*, [Obras Completas], Tomo III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.
- _____, *Más allá del principio del placer*, [Obras Completas], Amorrortu, Buenos Aires, 1978.
- GALAZ, Gaspar/IVELIC, Milán, *Chile, Arte actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 1988.
- GONZALEZ CASTRO, Francisco, LÓPEZ, Leonora, SMITH, Brian, *Performance art en Chile*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2016.
- GUBERN, Román, *Cien años de cine*, Vol. I y II, Bruguera, Barcelona, 1983.
- _____, *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- _____, *Historia del cine*, (Versión eBook) Barcelona, Anagrama, 2001.
- HARVEY, David, *Breve historia del neoliberalismo*, Ediciones Akal, Buenos Aires, 2007.
- JOLY, Marine, *Introducción al análisis de la imagen*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2012.

- JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivos en Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, España, 1970.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1961.
- LAPLANCHE, Jean/PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1996.
- MACHUCA, Guillermo, *El traje del emperador: arte y recepción pública en el Chile de las últimas cuatro décadas*, ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2011.
- MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto: Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Ediciones Akal, Madrid, 2010.
- MELLADO, Justo Pastor, *Textos residuales*, Ediciones de la Cortina de Humo, Santiago de Chile, 1988.
- MORETTI, Franco, *A dialética do medo*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2007.
- NELLY, Richard, *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007.
- OYARZÚN, Pablo, *Anaestésica del ready-made*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2000.
- ROUDINESCO, Elizabeth/PLON, Michel, *Diccionario de psicoanálisis*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1998.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Buenos Aires, 2016.
- STOICHITA, Víctor I., *Breve historia de la sombra*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999.
- SHINER, Larry, *La invención del arte: Una historia cultural*, Paidós, Madrid, 2017.
- TIRONI, Eugenio, *Autoritarismo, modernización y marginalidad*, Editorial Sur, Santiago de Chile, 1990.
- ÚLLOA, Yéssica, *Video independiente en Chile*, editorial CENECA, Santiago de Chile, 1985.
- VIRILIO, Paul/ BAJ, Enrico, *Discurso sobre el horror en el arte*, Casimiro, Madrid, 2013.

Bibliografía consultada:

- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno: Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal, Buenos Aires, 1991.
- AUMONT, Jacques, AUMONT, Michel Marie, Paidós, Buenos Aires, 1990.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Catedra, Madrid, 2008.
- DELEUZE, Gilles, *Presentación de Sacher-Masoch: Lo frío y lo cruel*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.
- FREUD, Sigmund, *El problema económico del masoquismo*, [Obras Completas], Buenos Aires, Amorrortu, 1978.
- _____, *La negación*, [Obras Completas], Amorrortu, Buenos Aires, 1978.
- _____, *Tótem y Tabú*, [Obras Completas], Amorrortu, Buenos Aires, 1978.
- JUNG, Carl, G. , *El hombre y sus símbolos*, Paidós, Buenos Aires, 1995.
- HILLMAN, James, *Pan y la pesadilla*, Ediciones Atalanta, Girona, España, 2007.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Editorial Machado Libros, Madrid, 2010.
- LACAN, Jean-Jacques, *Seminario 10: La Angustia*, [Obras Completas], Editorial Paidós, Buenos Aires, 2007.
- LIÑERO, German, *Apuntes para una historia del video en Chile*, Ocho Libros Editores, Santiago de Chile, 2010.
- MELLADO, Justo Pastor, MADRID, Alberto, Honorato, Paula, *Chile 100 años artes visuales: Transferencia y densidad 1973-2000*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2000.
- SAÚL, Ernesto, *Artes visuales: 20 Años: 1970-1990*, Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1991.
- SZMULEWICZ, Ignacio, *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2016.
- STAM, Robert, *Teorías del cine: Una introducción*, Paidós, Barcelona, 2001.

Revistas online:

- Bahamonde, Farriol y Rodríguez-Plaza, 2005, “La bandera: creación e identidad en el arte chileno contemporáneo”, *Cátedra de Artes*, N°1, Pag: 9-17
- Joan Copjec, “Vampires, breast-feeding and anxiety”, *The MIT Press*, Vol. 58, pp. 24-43, October 1991.
- Jordi Luengo López, “La erótica del terror en la figura del vampiro: Nosferatu frente a Clarimonde”, *Cuadernos de investigación filológica*, Universidad de la Rioja, (2013) N° 39, p. 97, 2013.
- Nicola Mariani, “Los caballos de Kounellis” *Palabrería*, n° 3, p. 14, 3 de Octubre de 2011.
- David Oubiña, “La belleza de las máquinas” *Caiana*, CONICET-UBA, (2016) N°9, p. 41, Segundo semestre de 2016.
- Leda Doat, Susana Japkin, “Acerca del masoquismo en Freud”, *Revista Tramas*, N° 7, pp. 119-132, 1994.
- Federico Luis Ruvituso, “La distancia que acerca: Hacia un espacio para pensar las imágenes” *Arte e Investigación*, N° 10, pp. 74-80., Noviembre de 2014.
- Federico Luis Ruvituso, “José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowsky: ‘Cómo sucedieron estas cosas’ ” *Constelaciones, Revista de teoría crítica*, N°7, pp. 580-587, Diciembre de 2015.
- Ricardo, Ibarlucía, “Sobre das Unheimliche” *laPsus calami: Revista de Psicoanálisis*, N° 5, pp. 157-161. Octubre de 2015.

Prensa:

- Donoso, Claudia, “Eclipse interruptor” *APSI*, n° 223, p. 49, 26 de Octubre de 1987.
- María Eugenia Meza, “Las instalaciones de Codocedo”, *Ercilla*, Enero de 1986.
- María Eugenia Meza, “No concibo el trabajo de arte sin la comprensión de la obra”, *La Nación*, Domingo 28 de Agosto de 1994.

- Mellado, Justo Pastor, “En recuerdo de Víctor Hugo Codocedo”, *La Nación*, Santiago, Agosto 1994.
- Ernesto Saúl, “La Luz Censurada”, *Cauce*, 28 de Enero de 1986.
- Verónica Weissbluth, “El último eclipse de Víctor Hugo Codocedo” *Diario La Época*, 31 de Agosto de 1988.

Sitios web:

- Philippe Bettinelli, “Iphigénie/Titus Andronicus” - www.newmedia-art.org - [Consulta hecha el 11 de noviembre de 2017].
- Alejandra Carmona López, “Valdivieso de Criteria Research: miedo a ‘Chilezuela’ movió el padrón a la derecha” *El Mostrador*, 18 de Diciembre de 2017, <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/12/18/valdivieso-de-criteria-research-miedo-a-chilezuela-movio-el-padron-a-la-derecha/?v=desktop> [Consulta realizada el 30 de Diciembre de 2017].
- Pasqualina Curcio, “Chile 1973-Venezuela 2017: De las democracias a las dictaduras.”, www.piensachile.com [Consulta realizada el 16 de Noviembre de 2017].
- Francisca Gabler, “Poesía y paisaje: Zurita exhibe su último sueño”, *Culto la Tercera*, 7 de Octubre de 2017, <http://culto.latercera.com> [Consulta realizada el 14 de Diciembre de 2017]
- Waldo García, “Sobre la angustia y lo siniestro”, *Abraxas Magazine: Revista de sociología, sociedad y cultura*, 2007. <https://abraxasmagazine.wordpress.com/2007/03/17/sobre-la-angustia-y-lo-siniestro/> [consulta realizada el 7 de mayo de 2017].
- Alejandro Guerrero, *La Izquierda Diario*, 28 de Marzo de 2016, www.laizquierdadiario.cl [Consulta realizada el 26 de Noviembre de 2017]
- Carolina Lara, “Artistas del Wurlitzer se reagrupan en Bruselas”, www.emol.cl, 24 de Mayo de 2002 [Consulta realizada el 18/11/2017]
- Gonzalo Leiva Quijada, “El golpe estético de la dictadura”, *The Clinic Online*, <http://www.theclinic.cl/2013/09/06/el-golpe-estetico-de-la-dictadura/> - [Consulta realizada el 16 de Noviembre de 2017].
- Museo de Arte Contemporáneo, *colección de arte experimental, Chile años 70 y 80*, memoria y experimentalidad.

http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/victor_hugo_codocedo.pdf [Consulta en la web realizada el 18-05-2017]

- Radio Universidad de Chile: www.radio.uchile.cl, *Caso Rinconada de Maipú: El desmontaje en busca de justicia*. 6 de Noviembre de 2013.
- Museo de la Memoria
<https://interactivos.museodelamemoria.cl/victimas/?p=3238> [Consulta realizada el 17 de Diciembre de 2017].
- Benoît Santini, “El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* – www.cervantesvirtual.com [Consulta realizada el 14 de Diciembre de 2017].
- Ivonne Toro Agurto, “Marta Ugarte y el horror de los cuerpos lanzados al mar en dictadura”, *The Clinic Online*, 26 de Julio de 2016. [Consulta realizada el 23-07-2017, <http://www.theclinic.cl/2016/07/24/marta-ugarte-y-el-horror-de-los-cuerpos-lanzados-al-mar-en-dictadura/>].

Catálogos:

- Catálogo de la exposición *Contingencia*, “Una bomba cerrada: Sobre Víctor Hugo Codocedo”, Santiago de Chile, Texto de Raúl Zurita y Diamela Eltit, Septiembre de 1983.
- Catálogo de la muestra *Eclipse I: Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza*, Santiago de Chile, textos de Eugenio Dittborn y Fabio Salas, Octubre de 1985.
- Catálogo de la muestra *Eclipse II: El faraón tiene cara de nuevo*, Santiago de Chile, textos de Eugenio Dittborn y Pablo Oyarzun, Octubre de 1987.
- *Catálogo Tercera Bienal de Arte Joven*, Mario Soro, Jorge Lay, David Maulen, Santiago de Chile, 2001.

Otras publicaciones:

- Ibarlucía, Ricardo / Castelló-Jourbert, Valeria, “Estudio preliminar” en Ricardo Ibarlucía/Valeria Castelló-Jourbert (comp.), *Vampiria: Historias de revinientes*

en cuerpo, upires, brucolacos y otros chupadores de sangre, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007.

Entrevistas:

- Albornoz, Alejandro, Enero de 2016.
- _____, Febrero de 2017.
- Brantmayer, Jorge, Diciembre de 2015
- _____, Enero de 2017.
- Dittborn, Eugenio, Agosto de 2017.
- Galaz, Gaspar, Marzo de 2017.
- Lloret, Rosa, Mayo de 2017.
- Mellado, Justo Pastor, Junio de 2017.
- Meza, María Eugenia, Febrero de 2017.
- Salas, Fabio, Marzo de 2016.
- Soro, Mario, Agosto de 2017.

Audiovisual:

- *Escapes de Gas*, Bruno Salas, (Documental, 2015)
- *Room 237*, Rodney Ascher, (Documental, 2012)
- *The Pervert's Guide to Cinema*, Sophie Fiennes, (Documental, 2006)

Agradecimientos.

El presente trabajo es el resultado de un proceso que se inicia a mediados del 2015 y que no habría podido llevarse a cabo de no haber sido por la participación y buena voluntad de mucha gente, dentro de la cual había un grupo que compartía algo en común, el cariño por Víctor Hugo Codocedo. Fue en gran medida, gracias al afecto que aún conservaban por él que esta investigación pudo llevarse a cabo. Es por dicha razón que quisiera partir agradeciéndole a Paula Codocedo y a Gloria Sandoval quienes tuvieran la amabilidad y buena disposición de dejarme entrar a su casa y abrirme un archivo al que a pocas personas han podido tener acceso. Asimismo y seguido de esta primera mención quisiera agradecer a todo el grupo de amigos y cercanos de Víctor a quienes tuve la suerte de poder entrevistar.

Muchas gracias a María E. Meza, Rosa Lloret, Eugenio Dittborn, Mario Soro y Justo Pastor Mellado por su tiempo, paciencia y amabilidad. Igualmente especiales gracias a Gaspar Galaz y a Jorge Brantmayer por su gentileza y generosidad de facilitarme gran parte del archivo fotográfico que en esta investigación ocupó. De igual manera, quisiera agradecer enormemente a Fabio Salas, quien fuera una de mis principales fuentes sobre la figura de Víctor, y a quien le debo mucha de la información más inédita y valiosa de esta tesis, ya que la dedicación mostrada en las numerosas entrevistas sostenidas (tanto en vivo como vía correo electrónico) es algo que no hace más que constatar la gran amistad que había entre ambos. Una mención especial merece también Alejandro Albornoz, ya que gracias a él fue que pude comenzar a seguirle la pista a los diversos y variados aspectos que componían la vida y obra de Víctor Hugo, y quien falleciera mientras esta investigación aún estaba en curso.

Lógicamente que este escrito, tampoco hubiese podido llegar a buen puerto de no ser por la ‘generosa vida’, que me dio la posibilidad de tener gente a mi alrededor que me ha manifestado su gran cariño involucrándose, de una u otra forma, con este largo –y a momentos– ingrato proceso. Es por ello que quisiera agradecer de todo corazón a Andrés Aldunate y a Alejandro Iglesias, quienes con gran dedicación hicieron las primeras lecturas parciales de esta tesis, aportando con sus conocimientos psicológicos, y con la guía correspondiente respecto a los mismos. En esta misma línea me es imperativo agradecerle a Arij Chabrawi, quien a pesar de las barreras idiomáticas

supiera contribuir enormemente a la orientación psicoanalítica de este trabajo con gran esmero. Y ya un poco más alejado de la especificidad que lo psicológico implicaba –en tanto teoría– dentro de esta investigación, pero igualmente fundamental para la fase final de la misma, quisiera agradecer a Juan Francisco Garate, por ser quien diera una primera lectura al documento completo, aportando con sus valiosas críticas y propuestas. Agradezco también a Roberto Söhrens, por su preciada contribución ‘arquitectónica’ al llevar a cabo y sintetizar el esquema del plano de la Galería Bucci que aquí he usado.

Quisiera agradecer también a Francisco Bravo, quien me diera su invaluable apoyo cuando la tecnología no fue precisamente benévola para conmigo y el desarrollo del trabajo, e igualmente agradecer Dante Diez de Medina, quien me brindara su valiosísima ayuda médica en los momentos en que la salud tampoco me fue favorable.

También darle las gracias a Carolina Cerda, ya que debido a su ayuda bibliotecológica pude acceder a una gran cantidad de libros a los que, de otro modo, no me habría sido tan fácil acceder. Y por supuesto, agradecer a quien tuviera la muy responsable labor de cruzar la cordillera para hacer entrega de este documento en la universidad, José M. Venegas (¡muchas gracias mi buen ‘larry’!).

Por supuesto que no podía olvidarme de quien fuera mi guía académica durante todo este proceso, mi directora de tesis Fabiana Serviddio, a quien agradezco todos los consejos y críticas que –a larga distancia y vía correo electrónico– me brindó, y también por la contención que en los momentos de crisis supo brindarme.

Y por último el agradecimiento más significativo de todos, a mi familia, pero en especial a mis padres, quienes tuvieron la paciencia de aguantarme a estas alturas de la vida, y entregarme su incondicional apoyo en todo momento y a pesar de mí –a veces insufrible– temperamento. Gracias por nunca dejar de creer en mis capacidades, las que infelizmente no siempre se mueven a la velocidad que yo quisiera, pero que gracias a la constancia y perseverancia (valores que ellos mismos me inculcaran) finalmente se pudo, ¡mil gracias!