

Paisajes existenciales latinoamericanos: intertextualidades entre literatura y fotografía en Chile

Dr. Gonzalo Leiva Quijada *

“Valparaíso, tan pequeña
como una camiseta desvalida,
colgando en tus ventanas harapientas
meciéndose en el viento del océano,
impregnándose de todos los dolores de tu
suelo...” (Pablo Neruda; "Oda a Valparaíso")

RESUMEN: El artículo busca establecer categorías estéticas desde el complejo intertextual de la sensibilidad y la creación artística. En efecto es un trabajo que investiga sobre dos personalidades originales del Chile de mediados de los años 50: la figura de Sergio Larraín Echeñique y de su amigo Adolfo Couve. El primero fotógrafo reconocido en el medio mundial, único latinoamericano de la Agencia Magnum, el segundo un creador nato en todos los terrenos posibles de la creación literaria y plástica. Nos interesa recabar sobre las aperturas del sentido en la obra literaria y sus diálogos con la fotografía. Por lo mismo, la investigación reconoce el fondo psicológico y la importancia de la ciudad de Valparaíso para pensar la liberación psíquica desde dos autores que dan nuevas alas creativas a la literatura y la imagen latinoamericana.

PALABRAS-CLAVES: Creación artística, intertextualidad, fotografía, literatura, fondo psicológico.

RESUMO: O artigo procura estabelecer categorias estéticas a partir do complexo intertextual da sensibilidade e da criação artística. Na verdade, é um trabalho que pesquisa duas personalidades originais do Chile de meados dos anos 50: a figura de Sergio Larraín Echeñique e seu amigo Adolfo Couve. O primeiro, fotógrafo mundialmente reconhecido, único latino-americano da Agência Magnum; o segundo, um criador nato em todos os campos possíveis da criação literária e das artes plásticas. Interessa-nos explorar as aberturas de sentido na obra literária e seus diálogos com a

* Instituto de Estética, PUC de Chile

a fotografia. Por isso, a pesquisa reconhece o fundo psicológico e a importância da cidade de Valparaíso para pensar a libertação psíquica desde dois autores que dão novas asas criativas à literatura e à imagem da América Latina. **PALAVRAS-CHAVE:** Criação artística, intertextualidade, fotografia, literatura, fundo psicológico.

Introducción

El presente ensayo busca escarbar en categorías estéticas las aperturas de sentido en la obra literaria y sus diálogos con la fotografía. En concreto, desde un diálogo intertextual entre el escritor Adolfo Couve y su amigo el fotógrafo Sergio Larraín Echeñique, buscaremos adentrarnos en fragmentos escriturales, pictóricos, fotográficos para desentrañar algunas constantes en la producción autónoma de los creadores: ambos difíciles de clasificar, reacios a los academicismos, escapando del exitismo fácil de la fatua y efímera gloria.

Los creadores, Adolfo Couve y Sergio Larrin, se instalan en un paraninfo de secretos pasillos, representando los estertores de un modelo romántico tan frugal como anacrónico. Sus vivencias conectadas con una familia aristocrática numerosa, con una temprana producción imaginativa y por sobre todo con una capacidad de sintetizar vivencias y recuerdos en la escases del significante, instantáneas resistentes, fragmentos deshilachados como sus obras pictóricas y fotográficas que fueron dejando grandes zonas de tela espurias, de preguntas sin respuestas. Sus escrituras meándricas y altisonantes mezclan la alta cultura con el relato nimio de la cotidianeidad, alcanzando un destacado sello cronista.

De igual forma en ambos autores se destaca una evidente fragilidad vivencial, que se presenta por pequeñas heridas de sus personajes descritos y retratados, en general seres maltrechos existencialmente, náufragos impedidos de alcanzar lo deseado.

Es en este contexto productivo que los una generacionalmente durante los años cincuenta y sesenta en Santiago en la escuela de Bellas Artes. Así conocemos de la amistad de Larraín y Couve, el nexo común será el maestro de ambos: Pablo Burchard. Burchard, profesor de taller de pintura y paisaje, autor apasionado que trabaja sosteniendo una pincelada liviana, ágil y poética, aunando los cantos, estudios descriptivos y primorosos de las cosas sencillas que por la creación alcanzan una densidad ontológica.

En Couve y Larraín pervive la acción decisiva de transformarse en verdaderos y auténticos artistas, potencia que parece ser la iniciativa principal inculcada por el maestro Burchard, cuyo influencia sobre los jóvenes pintores era hipnotizante. Burchard les hablaba como un ser mítico y legendario (ROMERA, 1975, p. 146), su muerte en 1964 los deja con la hendidura del dolor, pero sobre todo los impulsa con una clara misión: la plenitud plástica.

El maestro Burchard es el nexo de una amistad que continua con la síntesis pictórica que Couve logra, Larraín establece los ejes de su perspectiva estética a partir de estos lineamientos. Una amistad a base de la solidaridad y la admiración, pues ambos en sus proyectos artísticos se transformaron en portento enunciativo de una nueva estética basado en lo sencillo, lo mágico y transformador. Couve por medio de sus textos, collages y pinturas y Larraín por sus fotografías, pinturas y textos.

1 -Tono existencial y naturaleza en Adolfo Couve

Hace tiempo que hemos llegado a darnos cuenta de que el arte no se produce en un espacio vacío, siempre es una emergencia de sentidos, en una suerte de diálogos con sus predecesores y modelos. La zona específica del trabajo visual de Couve tiene una parte atada a sus maestros Georges de la Tour, Pablo Burchard, Aguiluz, en la pintura así como Dante, Proust y Pound en la conformación poética escritural. No obstante, su vivir apasionado, demostraba el ruido inconmovible de las mareas y los cambios en el sócalo de sus propuestas plásticas y poéticas, constantemente asimilaba nuevos referentes. Ambas confianzas los referentes fundantes y las novedades eran posibles pues emergían de

una existencia dialógica con su tiempo, pero también con la naturaleza y las cosas simples.

Así el espíritu romántico de Adolfo Couve pervivía con los sedimentos que eran revocados por una naturaleza agreste y ascética. Sus paisajes pictóricos tenían en la niebla un aliado, “esfumando los contornos, dejando que las formas floten”, para configurar en el espectador “un intenso vibrar de sensaciones” (ROMERA, 1976, p. 201). La multiplicidad de sensaciones era el umbral a la reflexión y al intimismo, tanto de las cosas como de su supervivencia.

De igual forma, el peso existencial lo entendía Couve como la escritura, un ejercicio de memorias. En estos intersticios surgía de manera efectiva lo inquietante, lo grotesco (VALDÉS, 2003, p. 9) y muchas veces también lo siniestro. Profusamente repertoriadas las representaciones habituales en Couve, tanto literarias como pictóricas, fueron construyendo seres sensibles que acumulaban agonías en su estilo de vida ensimismada, eran héroes sin sentido temporal. Pues curiosamente sus personajes, muchos de ellos relatados en primera persona, muestran una estimulada conciencia de un presente (COMPAGNO, 1990), pero también del pasado perdido (PROUST, 2002). Así fueron tejiendo sus vidas en la tensión de los tiempos, ardua itinerancia entre dos polos descompensadores. El auto nos recuerda que es la belleza la que rescata de los abismos temporales, “esa belleza colosal que habla de la muerte, de lo transitorio de nuestra condición” (COUVE, 2000, p. 29).

Por esto y parafraseando al filósofo Vatimmo, diríamos que los aspectos que se busca encontrar en esta estética de Couve tiene ejes del ideario de belleza temporal portado por el romanticismo lunar, que veía en la noche y la luna las simbologías de una soterrada regeneración. Pues las producciones pictóricas de Couve, por su parte, que es el otro camino de expresión plástico, conllevan aspectos tanto de la verdad de la experiencia existencial vivenciada por sus personajes esbozados que remarcados en las manchas acuosas y diluidas van dibujando y esbozando en el minimalismo, y en la vacuidad, las metáforas del fin de su propia vida (VATIMMO, 1986). Todavía en sus momentos de mayor pesadumbre existencial, el artista

Adolfo Couve buscaba la belleza para iluminarse. Del mismo modo, hurgueteaba en los oscuros pasillos de los excesos donde la belleza no solo alumbra sino que también explicita lo inacabado de la desgracia de vivir. La vida, su existencia, “la desazón que provoca la desgracia y la esperanza de la belleza no son garantía de nada” (COUVE, 2000, p. 33).

La autodeterminación declarativa de Couve es una acción comunicativa tanto en obra visual como escritural. De tal modo, de ir definiendo estéticamente cierta experiencia estremecidamente existencialista que dispone de una visión ética (GIANNINI, 2007, p. 27), lo que el filósofo ha designado como “eticidad de la vida”. En este contexto de la obra de Couve, las disciplinas prácticas de la filosofía, es decir ética y estética, se confunden en el ejercicio creativo y en las fases que remueven la interacción y valores de una producción en busca de la belleza perdida. Así, la obra total de Couve deja la sensación valórica de un inacabado sentido del perquirir, la insondable búsqueda de la certeza, en particular sus pinturas de la playa y el mar, presentan una esfumada belleza que la misma obra en su recepción tautológicamente provoca (JAUSS, 1992).

El universo convocado por Couve presenta los resabios de un constructo imaginal que denominaremos "latencias existenciales", es decir una ampliación de las percepciones freudianas, no solo desde una intensificación represiva y desarrollo subliminal (LAPLANCHE, 1996, p. 209), sino una transformación del ser íntimo en capas múltiples.

Las latencias son expresadas en su obra productiva, así cada creación de Couve va develando múltiples categorías que surgen desde un desconcierto y desesperación existencial cada vez más exasperante.

La obra de Couve es su vida de silencios y desmesuras con borraduras, aperturas, renovaciones. Así esta distinción se ve fuertemente sintetizada con la naturaleza que tiende a abrazar el todo de su vida personal e íntima y su producción artística. En Couve el latido del corazón es un telón de fondo, compañía fantasmagórica pregnante en mucha de sus obras,

presencia metafórica y dinámica de una naturaleza como la suya, humana demasiado humana, siempre vibrante y alborotada.

2 - Sergio Larraín, la estética de los mundos comunicantes

Sergio Larraín en los sesenta era un renombrado fotógrafo de la Magnum, donde residían los más notables fotógrafos de la época. Era el único latinoamericano, pero al mismo tiempo el más tímido, el más frágil. Un camino largo pero meritorio lo situaron en la fama mediática. Es en este contexto que Julio Cortázar refiere desde un cuento (CORTÁZAR, 1994) la historia ficcionada protagonizada por un personaje literario llamado Michael, traductor y fotógrafo franco chileno que está inspirado en la figura de Larraín y en una fotografía suya.

Efectivamente, el fotógrafo chileno en esos momentos vivía en París y era amigo de Cortázar, cuenta al escritor argentino una anécdota, que al estar sacando imágenes en la l'Île-Saint-Louis, tomando como ángulo el ábside de la catedral de Notre Dame, capturó imágenes que al ampliarse mostraban actos ilícitos, sólo fue consciente de este hecho una vez revelado el negativo.

Pero este cuento, "Las babas del Diablo", que apareció en el libro "Las Armas secretas", publicado en 1959, sienta un precedente al sospechar sobre la creación visual y sus límites.

Su derrotero ficcional nos permite indagar sobre el propio imaginario fotográfico fuente de la comprensión de la propia vida de Larraín. Amplificando este cuento de Cortázar, un maestro del cine como Michelangelo Antonioni, transforma el episodio fortuito en una pequeña tragedia, donde la fotografía constituye testimonio del delito. Las sucesivas ampliaciones del negativo van mostrando los mundos que, no estando en la intención original de la mirada fotográfica, sin embargo participan de este imprevisto corte espacio temporal. Si bien el fotógrafo que inspira la cinta "Blow-Up" es David Bailey, fotógrafo de moda, la ronda perspicaz de la anécdota de Larraín es un detonante sobre la ambigüedad del encuadre y la integridad de las representaciones.

Ahora, el cuento de Cortázar, "Las Babas del diablo", es un cuento clave para situar la delgada línea que separa

dicotomías como vida/muerte, espacio público/privado, racionalidad/indeterminaciones, que finalmente son el leitmotiv central en la obra de Larraín. Nuevamente el fotógrafo, Sergio Larraín, que vivía un pequeño drama familiar se conecta por medio de la ficción en un cuento que trabaja con la percepción visual, en una ciudad de París abastecida de clichés, por eso concentra su mirada en un no lugar, una plaza frente al Sena. El simple paseo fotográfico tiene otra intención más metafísica, pues reflexiona el hablante lírico, que “entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías” (CORTÁZAR, 1994, p. 208), por lo tanto explicita que la actividad fotográfica llena de sentido existencial y práctico la vida. Cortázar establece una reflexión atingente al formular que cada fotografía es la permutación de una manera de ver el mundo desde las limitaciones y encuadres que la cámara impone, por lo tanto es siempre una transacción entre la visión personal y el medio técnico.

Pues bien, el personaje, Michel, al intentar sacar una fotografía en un rincón íntimo su atención se concentra en una pareja hablando, ella una mujer rubia madura y él un joven adolescente, nada común, asimétrica pareja. El fotógrafo como una voz en off, construye un soliloquio:

levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía y me quedé al acecho, seguro de que atraparía el gesto por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial (CORTÁZAR, 1994, p. 212).

La cámara fotográfica captura tres principios sintéticos: espacialidad, temporalidad y gesto vital.

Las fotos analógicas una vez reveladas, fueron ampliadas, en particular la de esta banal escena amorosa en la plaza. Michael se quedó mirando estas ampliaciones, "operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la pérdida realidad, recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siqueira y sobre todo la nada, verdadera fiadora de la escena" (Idem, p.213). El lente rígido de la cámara registra, no interviene, pero el acto perentorio del registro era el momento de la liberación del chico que huía con este gesto de lo siniestro, la baba un engaño que lo cernía,

los hilos de la Virgen convertidas en las babas del diablo, lo ominoso que remite a lo mortuario dejando estelas misteriosas sobre este hecho pues la nada acechaba en la vida cotidiana. En efecto, hay un acto predatorio al registrar una imagen (SONTAG, 1994), la fotografía como acto elegíaco donde se plasma un momento mori, una participación en la vulnerabilidad de la carne, de las crepusculares energías de la libido que, repartida entre vida y muerte, dispensa sus reservorio sacrificial.

El acto fotográfico para Larraín y su alter ego Cortázar se conforma de mundos comunicantes, el mundo enmarcado en una ampliación fotográfica. (HAHN, 1981, p. 335). La estética reseñada por el corpus de la obra de Sergio Larraín tiene en los mundos comunicantes su sello de partida. El mundo real se amplía por los encuadres de la fotografía. Incluso la capacidad eminentemente indagatoria de sus reportajes busca reafirmar ciertas certezas visuales, enmarcándose en otro relato. Lo prendado en la acción fotográfica son los mundos reales de los referentes capturados y su correlato lo constituye los espejos que los deforman, reubican, los ponen en la profundidad de campo. Entre ambos mundos hay un constante transitar, como lo es en el cuento, el propio Larraín se va constituyendo por su acción comunicante por medio de la fotografía en una relación pasional que ejecuta una dimensión poética de su propia vida. El descubrimiento de lo nimio por la ampliación es la constatación que la atención se focaliza sobre la tensión existencial. El regreso a Chile de Larraín y su búsqueda mística existencial de los sesenta es el símbolo de sus propios procesos de ampliación y definición emocional.

3 -Valparaíso y el mar: las posibilidades del psiquismo hidratante

En ambos autores, Couve y Larraín, la ciudad de Valparaíso constituyó fuente de inspiración, de retorno y proyección. Para ambos, la ciudad puerto y su mar instauraron instancias de recogimiento de sus obras más psicológicas y personales.

Oriundo de Valparaíso, en sus escritos, Couve señala: “levanto la vista y descubro el mar. Es infinitamente más poderoso que el jinete. Sonríe. Lo veo protestar en el

roncar de las olas” (COUVE, 2003, p. 27). El mar se personifica como una naturaleza humanizada que impone la vista por la horizontalidad del azul, que demuestra con su fuerza una gran hostilidad.

El mar, tropo reiterativo donde se unen las fuerzas psíquicas del consciente y del inconsciente en Couve. Es una fascinación su cercanía, pero al mismo tiempo se percibe como una constante amenaza. El mar como provocación en Couve está presente en su historia personal desde su origen en el puerto enmarañado de Valparaíso. Pero de un modo curioso no es el puerto la atracción sino la bahía, su sensibilidad se ve calmada o crispada de acuerdo a las fuerzas o delicadezas que el mar despiden. La mirada de Couve es siempre a la rada, visión exteriorizada hacia el horizonte infinito que despiden el mar.

En efecto, el magma acuoso y sensible del mar, movimiento del oleaje como tejido aditivo y complejo, fuertemente revoltoso y apasionado, horadando costas, amenazando con su estruendo las certezas y la apasible vida de la provincia, del balneario, del discurrir vital. En definitiva, el mar en la obra de Couve es vital como elemento simbólico pues en su transitoriedad establece las posibilidades de la metamorfosis, las puertas de huida de los determinismos y convenciones, una real posibilidad de libertad humana.

Si realizamos una visión global en la obra de Adolfo Couve, llama la atención sus propuestas plásticas, que urgen nuevas perspectivas e identificaciones, pudiendo colegir que uno de los ejes centrales es la constitución de una renovada visualidad, una búsqueda desde los impulsos creativos (GREGORY, 1970). En fin, la recreación de un universo privado que desde la inmanencia va dando a conocer el recurso de las olas como energías ineludibles, de un no olvido, un estar presente en medio de las mareas como

cuando el mundo se retira, los pliegues de la cortina cerrada son arenas y el azul de sus contornos se me vuelve mar anterior a mi locura. Sólo así puedo volver al tiempo de mi primera seriedad y entonces, olvidando con quienes, reconozco los sitios; juego a redescubrir el eterno abrazo del mar y las arenas y como escancia el esmeralda a raudales (COUVE, 2003, p. 34)

Couve hace un traslado poético desde el mar de Valparaíso de su infancia hacia el mar de Cartagena, su patria final de adopción y muerte.

Contrariamente no es el mar lo que atrae a Larraín de Valparaíso, es la urbanidad constructiva y su topografía. El propio Sergio Larraín es quien en la contratapa de su libro fundamental, llamado justamente como la ciudad "Valparaíso", plantea: "Es en Valparaíso que yo comencé a fotografiar caminando por las colinas día y noche", es decir es la ciudad iniciática para el autor, el comienzo de su aventura fotográfica. Ahora, sobre la fotografía plantea: "una buena imagen nace de un estado de gracia. La gracia se manifiesta luego que se libera de las convenciones, libre como un niño en su primer descubrimiento de la realidad" (LARRAÍN, 1963, Contratapa). El niño es el que recorre maravillado la ciudad de Valparaíso para desplegar desde ella las múltiples posibilidades de encontrar la libertad como promesa, frente o de espalda al mar. El mar para la mirada del niño es una promesa y una afirmación, el quiere conformarse en la ciudad, su inquietud lo lleva a encontrar los secretos guardados, los prosaicos y los sagrados.

La experiencia epistemológica realizada por la fotografía de Larraín en Valparaíso es radical, una investigación artística que germinalmente busca construir una nueva categoría simulácrica, un recurso donde la fotografía abandonado el trasfondo mimético, buscando instaurar un nuevo orden visual desde un trasfondo emocional y perceptivo.

En efecto, la búsqueda visual escarba "por debajo de las diferencias denominadas y previstas cotidianamente (...) los parentescos ocultos de las cosas, sus similitudes dispersas" (FOUCAULT, 1966,p.58), el escenario elegido es justamente una ciudad de un imaginario de rincones, rellanos y puertas. Valparaíso, la ciudad laberíntica que va develando desde un recorrido azaroso un gesto desconstrutivo de la mirada y el montaje de una imaginaria visual como denominación poética, es decir como unidad de sentido y valor comunicativo (MUKAROVSKY, 2000).

El mar es una masa de potencialidades que se ven como emergencia de emociones encontradas. En definitiva, las referencialidades al mar y la línea costera pero también a la ciudad de Valparaíso como espacio y extensión del conocimiento marino, componen prácticas

experimentales centrales del romanticismo tardío que, como “diferencia sensible”, Adolfo Couve y Sergio Larraín construyen. El mar se funde, se rinde tributo como un ritual intrapsíquico, la necesaria oblación frente a la necesidad de recuperación integral.

Pues para sobreponerse a la bravura del océano que nada tiene de Pacífico se hace necesario maquillar la muerte ante los ojos. El mar es el preludio y el enunciante de lo inevitable, la desilusión humana ante la presencia y representación de la muerte, resultados que demuestran fuerzas compositivas pugnando desde una narrativa visual y literaria (ARNHEIM, 2002). Pues los niveles semánticos del mar y de Valparaíso, entregan la posibilidad de redención, asoman posibilidades en el horizonte infinito, en los niveles de sugerencia a nivel de presencias, ausencias y no lugar (AUGÉ, 1992), dejan abiertas las posibilidades para el ansiado equilibrio que el psiquismo hidratante de estos creadores requieren.

4 - Couve y Larraín: amigos en la libertad

En la novela de Couve “La lección de pintura”, el niño Augusto es un bastardo que simbólicamente nunca habla durante todo el desarrollo de la novela. Es un niño que vive con la deshonra de no tener padre reconocido. Enfundado en el silencio, es también el niño de la latencia y del imbunche cultural. El huacho de la propuesta central desarrollada en un pueblo cerrado del valle central, habla del mal nacer, una condición que resiente como “mal del siglo o malestar epocal”, tanto Couve como Larraín. Ambos hijos de una elite dorada que no los considera productivos, exitosos. En este sentido comparten una rebeldía común, son callados y tímidos como el niño de la lección de pintura, pero como el protagonista de esta novela son deseosos y cuestionadores de cambios sensibles en la conformación de clases, en la consideración y misericordia frente al otro. Sus medios son las creaciones que buscan con sofisticación transmitir la poesía de su libertad. La realidad secreta para comprender el mundo es su producción, potente poder de Adolfo Couve y Sergio Larraín para constituir su espacio de proyección propia.

La obra de Couve eludió recetas exitosas, en el despoblado campo de la intuición, recreó y solidificó un estilo propio, donde la capacidad clásica, pero siempre

alarmante y deconstructora, indicaba el juego de una estética transgresora, que denominaremos “la inquietante inocencia”.

Ahora en Larraín, el uso testimonial y referencial, opaca la acción fotográfica, en particular en momentos del desarrollo del periodismo ilustrado, donde las fotografías eran vitales para resumir visualmente los elementos de las narrativas periodísticas o los cronistas contratados. En este contexto, el trabajo de Larraín cumple con este primer cometido, pero amplía las posibilidades de la fotografía al cuestionar desde una tensión reforzada intuitivamente sobre la restricción documental. La fotografía nunca es testimonio veraz de los que ocurrió, es un punto de vista sobre la realidad, pues es también la expresión de una poética autoral que destaca aquellas zonas de dolor donde el autor es ojo solidario. Las coincidencias significativas, simbólica mayor se establece entre los mundos paralelos configurados, son patrimonio de los creadores Couve y Larraín, que dejando de ser menos reproductores de objetividades se transforman en autores autónomos profundamente comprometidos con la libertad de la pobreza, el desmerecimiento, el desprecio y sus contornos como límites representacionales.

Para ambos artistas, Couve y Larraín, las zonas sociales escondidas de Chile son los ejes de sus preocupaciones estéticas: los excluidos y los invisibilizados, niños, pobres, mujeres, esforzados. Ya que no basta sólo incluirlos como protagonistas a estos grupos subalternos, instalan una serie de preocupaciones estéticas en su representación, auténticas paradojas que cuestionan nuestras aparentes certezas. En este contexto, Couve y Larraín, no quieren las posibilidades de la libertad para sí, quieren realizar por medio de su creación un espacio de liberación de la mediocridad y de la apertura de mente para que la bondad prime sobre los prejuicios. Esta es otra de sus batallas libertarias, para que los excluidos sean parte de la patria. Estos actos poéticos refundadores son muestras de su humanismo solidario.

Por esto, las obras literarias de Adolfo Couve, sus pinturas, así como los reportajes y fotografías de Sergio Larraín a propósito de los universos comunicantes, formulan capacidades simuladoras. Pues las imágenes propuestas por los autores nos hacen creer que es una mirada normalizada, literal, cuando la acción subversiva que realizan es hacernos conjeturar sobre una parcela de realidad tratada, fracturada, escogida. La simulación nos sumerge en un continuum, pero es dable establecer la diferencia entre una imagen para los ojos y otra para el entendimiento con una compleja trama de símbolos convocados. Sin duda que la fractura y la herida asoma de modo continuo.

De un modo evidente, la configuración de la estética de Larraín en su primer momento está regulada por un sistema formalista, que el autor había explicitado en 1963 en su libro *El rectángulo en la mano*, al respecto la formulación: “La realidad visible es la base del proceso fotográfico, y también es el juego de organizar el rectángulo: geometría, con *el rectángulo en la mano* (la cámara), yo busco. Fotografía: ello (el sujeto) dado por la geometría” (LARRAÍN, 1963, p. 9). La organización del rectángulo se dirigirá a ver los niños de la calle, del río Mapocho, de Valparaíso, de los sitios apartados de Chile. Niños sin rostros, ni rizas, ni voz.

Conclusiones

La amistad y admiración entre Sergio Larraín y Adolfo Couve es un momento axial de la cultura chilena de la mitad de siglo, no sólo porque constituyen dos creadores que han dejado una huella visible en la cultura nacional, sino que además sus obras son referencias para las nuevas generaciones.

En ambos creadores, la libertad es el eje argumental, una libertad entendida como una liberación de las cargas familiares y culturales entre las cuales nacieron. Ambos creadores claramente no eran de pensamiento convencional, sino buscadores de los secretos arcanos del universo. Eran sensibilidades sofisticadas, ideadoras de mensajes autónomos y cercanos a las realidades contingentes.

La libertad se entendía de distinto modo, mientras que el pensamiento creativo de Couve se proyectaba a nuevos lugares y posibilidades exteriores, en el caso de Larraín tenía un trasfondo más psíquico. Por esto, sus travesías por la ciudad de Valparaíso son asuntos de dos trazados diversos, mientras la creatividad de Couve desde la ventana buscaba el más allá en el borde marino como posibilidad, en el caso de Larraín el trazado era de la calle por los laberintos de callejuelas y pasajes hacia las casa, la conciencia simbólica. Valparaíso es el universo común, la ciudad mítica de los orígenes, el eje fundante del universo artístico y mítico creado. Es la ciudad real, pero por sobre todo es la ciudad imaginada como el Parnaso de la existencia poética.

Lo fotográfico, como lo pictórico y lo literario, implican operaciones de petrificar la escena. Son actos performáticos, una acción que se hace y ejecuta al mismo tiempo. Pero en estas acciones, no sólo se instauran mundos, sino que además se reflejan los mundos interiores de los autores: rebeldes, inconformes, inquietos, buscadores.

Adolfo Couve muere, su influencia se deja sentir hasta el final de sus días para Sergio Larraín. Cada domingo hasta su propia muerte ritualiza en su taller de Ovalle interior una clase de pintura, como el maestro de ambos, Burchard, como Couve, sentidos homenajes desde el silencio creativo para continuar por su creación dándole sentido a la vida, a la vida transformadora: instauradora de nuevos mundos existenciales.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Madrid: Edit. Alianza, 2002.
- AUGÉ, Marc. *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Le Seuil, 1992.
- COUVE, Adolfo. *Narrativa Completa*. Santiago: Seix Barral, 2002.
- _____. *Escritos de arte*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *Los relatos 3, pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris: Maison d'Édition Seuil, 1990.

- ECO, Umberto. *Historia de la belleza*, Editorial Lumen, Barcelona, 2007.
- FOSTER, Hal. *Prosthetic Gods*. Boston: MIT Press, 2008.
- FOUCAULT, Michael. *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- GIANNINI, Humberto. *La Metafísica eres tú*. Santiago: Editorial Catalonia, 2007.
- GREGORY, Richard. *The Intelligent Eye*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1970.
- HAHN, Oscar; Julio Cortázar. *En los mundos comunicantes*. En Pedro Lastra, Julio Cortázar, Madrid: Taurus, 1981.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992.
- LAPLANCHE, Jean. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996
- LARRAÍN, Sergio. "Rectángulo en la Mano", *Cuadernos Brasileños*. Santiago: Editorial Universitaria, 1963.
- LEIVA, Gonzalo Sergio Larraín. *Biografía, Estética, Fotografía*. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2013. LEIVA, Gonzalo/SIRE, Agnes. *Vagabondages Sergio Larraín*. Paris: Xavier Barral Editeurs, 2003.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética y Semiótica del arte*. Bogotá: Editorial Plaza and James, 2000.
- PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 2002.
- ROMERA, Antonio. "La generación de 1940 en el Bellas Artes". *Revista Aisthesis* n°9, Santiago: Instituto de Estética PUC de Chile, 1975.
- _____ *Historia de la Pintura Chilena*. Editorial Andrés Bello. Santiago, 1976.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1989.
- VATTIMO, Gianni. *Las Aventuras de la diferencia*. Barcelona: Editorial Península, 1986.
- VALDÉS, Adriana. "Adolfo Couve, narrador de lo inquietante". In: *Adolfo Couve, Narrativa Completa*. Seix Barral, 2003.