

LEGADOS
CLACSO

ZONA DE TUMULTOS

Memoria, arte y feminismo

Textos reunidos de Nelly Richard
(1986-2020)

ZONA DE TUMULTOS

Memoria, arte y feminismo

Textos reunidos de **Nelly Richard**
(1986-2020)

Richard, Nelly

Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020 / Nelly Richard. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2021.

Libro digital, PDF - (Legados)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-722-905-9

1. Arte. 2. Memoria. 3. Feminismo. I. Título.

CDD 305.43

DESCRIPTORES CLACSO:

Democracia/ América Latina/ Chile/ Movimientos sociales / Crítica cultural

ZONA DE TUMULTOS

Memoria, arte y feminismo

Textos reunidos
de **Nelly Richard**
(1986-2020)



CLACSO

Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais

CLACSO Secretaría Ejecutiva

Karina Batthyány - Secretaria Ejecutiva

María Fernanda Pampín - Directora de Publicaciones

Equipo Editorial

Lucas Sablich - Coordinador Editorial

Solange Victory - Gestión Editorial

Nicolás Sticotti - Fondo Editorial

Fotografía de tapa - Paz Errázuriz

Corrección - Carla Fumagalli

Diseño de tapa - Alejandro Barba Gordon

Derarrollo de interiores - Eleonora Silva



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital o adquirirse en versión impresa desde cualquier lugar del mundo ingresando a www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana

Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo (Buenos Aires: CLACSO, junio de 2021).

ISBN 978-987-722-905-9

© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

El contenido de este libro expresa la posición de los autores y autoras y no necesariamente la de los centros e instituciones que componen la red internacional de CLACSO, su Comité Directivo o su Secretaría Ejecutiva.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

CLACSO

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>



Este material/producción ha sido financiado por la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Asdi. La responsabilidad del contenido recae enteramente sobre el creador. Asdi no comparte necesariamente las opiniones e interpretaciones expresadas.

Índice

Prólogo 9

Consenso neoliberal y revueltas de la memoria

Huellas de la violencia, retórica del consenso
y dislocaciones subjetivas (1998) 27

La guerra de imágenes de las mujeres en la calle (2000) 43

La explosión mediática de la memoria
y sus archivos audiovisuales (2017) 61

La conmemoración de los cuarenta años
del golpe militar y después... (2017) 89

Del descontrol de la revuelta social al control
sanitario de la pandemia en Chile (2020) 113

Pensamiento artístico

Márgenes e instituciones (1986) 141

Lo político y lo crítico en el arte:
“¿Quién teme a la neovanguardia?” (2004) 155

Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte (2014) 183

Los archivos de arte chileno y sus bifurcaciones
de la memoria (2017) 203

La *Revista de Crítica Cultural*: revisión y balance (2018) 223

Feminismo, género y disidencias

Perversiones semánticas y otras (1998) 241

El repliegue del feminismo en los años
de la transición y el escenario Bachelet (2000) 257

Experiencia, teoría y representación
en lo femenino-latinoamericano (2008) 271

Los extravíos de la cita teórico-cultural:
feminismos, estéticas travestis y teoría *queer* (2018) 285

La insurgencia feminista de mayo 2018 en Chile (2020) 311

Prólogo

Me ha tocado seleccionar y ordenar los textos reunidos en esta colección editorial en tiempos que son de crisis y excepción. Pese a haberse visto interferido por la pandemia (el vaciamiento de las ciudades y el aislamiento de los cuerpos; el disciplinamiento social y la precariedad de las vidas indefensas), el espíritu de la revuelta social que estalló en Santiago de Chile en octubre de 2019 sigue activo como desborde, advertencia y promesa. Es difícil no asumir la crisis y la excepción de este presente hecho de conmoción y de incertidumbre a la hora de revisar un trayecto de escritura que emergió en otra zona de riesgo: la de una dictadura militar que, entre 1973 y 1989, conjugó de modo salvaje el terrorismo de Estado con el desate neoliberal de una sociedad de mercado contra la cual se rebelan hoy las multitudes en la calle gritando “No + abusos ni privilegios” o “No + humillaciones”. En efecto, los textos que desfilan en esta publicación cubren un período de tiempo que va desde el año 1986 (fecha en la que publiqué mi primer libro sobre arte y política en dictadura) hasta el año 2020 en el que me sentí convocada a reflexionar sobre cómo entrelazar el archivo vital de la revuelta social (un archivo compuesto de frustraciones, sueños y rebeldías) con la necesidad política de diseñar una Nueva Constitución que borre el sello autoritario y excluyente del modelo orgánico-constitucional que, decretado por Augusto Pinochet,

permanece más o menos intacto desde 1980. Sucesivos desencajes, recomposiciones y fracturas de procesos históricos y sociales, de ordenamientos políticos, de formulaciones teóricas y de aventuras estéticas son parte de la historia incompleta que cuenta este libro sobre convulsiones de la memoria, pensamiento artístico y disidencias feministas.

La “crisis” remite inextricablemente a la “crítica”: la crítica como *pensamiento de la crisis* que gira en torno al corte, la ruptura y la alteración. La crítica como instancia de *análisis, responsabilidad y juicio* frente a escenarios de confrontación de fuerzas político-sociales y de disputas ideológicas entre sistemas de representaciones culturales. Al nombrar la palabra “crítica”, no me refiero a una técnica ni a un programa de estudio ni a un método de aplicación. Entiendo la crítica como una potencia de intervención político-intelectual cuyos ejercicios de desmontaje de los signos buscan transformar las configuraciones predominantes modificando los vínculos establecidos entre cuerpos, subjetividades, discursos e instituciones.

En los años de la transición en Chile, el término “crítica cultural” ayudó a identificar el trabajo que me motivaba asociándolo principalmente a dos escenarios de operaciones: el primero, *editorial* (el proyecto independiente de la *Revista de Crítica Cultural* entre 1990 y 2008) y el segundo, *universitario* (el Seminario de Crítica Cultural en la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS entre 1997 y 2000).¹ Es cierto que el registro de la crítica

1. La *Revista de Crítica Cultural*, fundada en 1990, se publicó en Santiago de Chile hasta el año 2008 (en 36 números) como una revista independiente que sirvió de tribuna editorial para varios debates latinoamericanos sobre arte, cultura, política y sociedad: una revista de la que fui fundadora y directora a lo largo de 18 años. El Seminario de Crítica Cultural –cuyo soporte académico fue el Diplomado en Crítica Cultural coordinado, en la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS, por Willy Thayer, Carlos Pérez Villalobos y Raquel Olea– se

cultural posee una tradición de lecturas que se ha vuelto académica en la medida en que Theodor Adorno, Walter Benjamin o Roland Barthes son autores que forman parte del *currículum* de las escuelas de filosofía y literatura en distintas partes del mundo. Pero en los noventa en Chile, es decir, en los inicios de la transición, el acento que me interesaba colocar en el término “crítica cultural” obedecía a una localización determinada y a un posicionamiento específico. Saliendo de la dictadura, se trataba de revisar las tramas políticas, simbólicas y comunicativas que convirtieron el discurso transicional en un discurso de integración al *consenso* y al *mercado*: un discurso de normalización-funcionalización de lo social cuyo primer viraje semántico fue el de convertir al *pueblo* (y su épica combativa) en la *gente* como masa anodina que se deja moldear por los sondeos electorales, las encuestas de opinión y los *rankings* de consumo. El doble “lugar común” transicional del *consenso* y del *mercado* obliteró la memoria fracturada de la postdictadura, desactivando el recuerdo vehemente de quienes continuaban sufriendo por los cuerpos torturados o desaparecidos, las biografías heridas y las militancias rotas y, también, por cómo una sociedad tecnocratizada y mercantilizada por la cultura neoliberal se volvió cada vez más indiferente a sus reclamos de verdad y justicia. El formalismo político-institucional del consenso y las gratificaciones comerciales y publicitarias del consumo borrarón la memoria más punzante de los crímenes de la dictadura y de sus violaciones a los derechos humanos. A esta desconsolada memoria de la tragedia no le basta como reparación verse consignada burocráticamente en las denuncias de los Tribunales sino que requiere de soportes de lenguaje suficientemente

realizó gracias al apoyo de la Fundación Rockefeller al proyecto *Postdictadura y transición democrática: identidades sociales, prácticas culturales, lenguajes estéticos* que dirigió durante sus tres años de duración y funcionamiento (1997-2000).

delicados y sensibles como para que el recuerdo deje grabado en ellos la singularidad irrenunciable de la pérdida. Y es en este hueco de la falta donde interviene la potencia afectiva de la imagen y de la palabra que testimonian del “ser afectada por” (dejarse impresionar: acusar recibo del drama) y que ponen a prueba su capacidad de “afectar a”: transmitir la conciencia del daño y lograr modificar la realidad que superficialmente la niega.

Además, el consenso y el mercado homogeneizaron mensajes y productos de una manera tal que llevó el arte a alinearse bajo los parámetros organizacionales de las “políticas culturales” enfocadas en la gestión de la cultura como bien y servicio. Se impusieron los lenguajes burocráticos de la planificación con sus indicadores de “utilidad” y “masividad” de actividades basadas en la difusión, castigando así al arte crítico cuyas torsiones de lenguaje reelaboran simbólicamente la memoria traumática y los conflictos sociales practicando el disenso en/de la representación. Insistir en el término “crítica cultural” fue una manera de subrayar el giro experimental de las formas y los conceptos mediante los cuales el arte crítico le da voz a lo informulado, fuera de la arreglada concordancia de los gustos y tendencias que serializa el mercado de la cultura neoliberal. En el proyecto editorial de la *Revista de Crítica Cultural* y en mis propios textos, la “crítica cultural” sirvió, además, para defender al ensayismo crítico como un género híbrido que mezcla la pasión por el estilo con la vocación intelectual a la hora de intervenir en el debate de ideas para confrontar las retóricas del arte y la cultura con las escalas de significación dominantes que estas retóricas confirman o bien desobedecen.

La transición en Chile y su regularización de lo social pusieron a circular en la esfera pública vocabularios profesionales y saberes ejecutivos (la economía, la sociología, la comunicología, etc.) que oficializaron una lengua instrumental a cargo de expertos que respondían a los pedidos que les formulaba el Estado, las

consultorías internacionales o las empresas privadas. Mientras estos vocabularios profesionales y estos saberes ejecutivos se pusieron dócilmente al servicio del acuerdo entre economía, política y sociedad que se basaba en lógicas de competencia y rendimiento, los textos de la “crítica cultural” apuntaban hacia imaginarios no integrados que vagaban en las orillas más difusas y accidentadas de la racionalidad socio-política. Su gusto por las citas fronterizas que se desplazan en los bordes más irregulares del arte y las humanidades llevó a la “crítica cultural” a tomar distancia –*expressiva*– de cómo la Universidad se dejaba regular por los múltiples dispositivos del “capitalismo académico”, que no sólo estandarizaban la gestión universitaria sino que le imponían a los contenidos del trabajo investigativo normas de verificabilidad y aplicabilidad de los *datos* que subordinaban dicho trabajo a la economía productiva del capital-saber.

La “crítica cultural” prefiere deambular fuera de los sistemas de referencia y los objetos de conocimiento atados a rígidos enmarques disciplinarios. De hecho, mis tránsitos escriturales han ido zigzagueando entre las artes visuales, la literatura, la fotografía, las teorías críticas, los estudios culturales y el feminismo según una mezcla de corpus y bibliografías no fácilmente adaptable a los recortes académicos del saber clasificado que les acomoda a los sistemas de investigación y publicación universitarias. Ocupé ciertas rendijas entre la semiótica, la crítica literaria, las teorías del discurso, la estética, la sociología, el psicoanálisis, la deconstrucción, etc. para analizar materiales fluctuantes y diseminados, tratando siempre de prestarles especial atención a las tramas sueltas que abren puntos de fuga por donde escaparse de los bloques de saberes y discursos ya consolidados.

Los textos reunidos en esta publicación se reparten en tres secciones (memoria, arte, feminismo) que, de distintas maneras, articulan las líneas de fuerza que orientaron mi trabajo crítico

desde sus inicios hasta hoy. Así y todo, me gustaría invitar a los lectores a traspasar estas divisiones editoriales intercalando los contenidos de una sección en otra ya que dichos contenidos no responden a áreas temáticamente delimitadas sino que surgen de una intersección de puntos de vista que se superponen o bien se descuadran unos a otros en el conjunto del volumen según las contingencias del debate que los animó en cada tiempo y lugar.

La primera sección de este libro (“Consenso neoliberal y revueltas de la memoria”) agrupa textos que entran en diálogo con el contexto socio-político de la transición en Chile para descifrar la relación entre memoria, esfera pública, testimonialidad, documentalidad y resignificación crítica del recuerdo. Los textos mencionan procesos y sucesos que forman parte de la actualidad política nacional: la declaración de principio del primer gobierno transicional de Patricio Aylwin que fija los límites –y limitaciones– de la “justicia en la medida de lo posible” en el marco restringido de una democracia vigilada por el poder militar; la confección del libreto oficial de la Memoria como Reconciliación basada en una simbología cristiana que busca reunir a una comunidad desintegrada, expulsando hacia afuera la materia escindida del recuerdo inconciliable; la captura internacional de Pinochet en Londres en 1988 que desordena bruscamente la rutina político-institucional de la gobernabilidad concertacionista, al enfrentar en las calles a los partidarios del ex dictador con los familiares de las víctimas de violaciones de Derechos Humanos; la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar y la explosión mediática de archivos audiovisuales cuya desclasificación de imágenes actuó masivamente como prueba irrefutable del pasado siniestro; la revuelta anti-neoliberal de octubre de 2019 que descargó su rabia contra un modelo de sociedad que sólo festeja la rentabilidad y la ganancia como proezas de mercado, etc. Desde la dictadura militar hasta hoy, la historicidad social de la memoria

y sus revuelos no han dejado de marcar cada una de mis aproximaciones a lo estético, lo social, lo político y lo cultural. Evoco la memoria como nudo de temporalidades que amarran el pasado, el presente y el futuro en tanto formaciones siempre inconclusas que están hechas de cancelaciones, anticipos y revelaciones, de tachaduras y diferimientos; la memoria como inscripción del recuerdo en géneros como el testimonio o la confesión que comprometen el vínculo narrativo entre experiencia, voz, subjetividad y representación; la memoria como escenificación ritual del recuerdo público (monumentos, sitios de memoria, museos, etc.) que busca mantener alerta y vigilante la conciencia ciudadana del *Nunca Más*; la memoria como documento y archivo que consigna una realidad de los hechos mediatizada por tecnologías audiovisuales que operan la reproducción-transferencia de las huellas del pasado; etc.

Estos cinco textos cuestionan las reglas según las cuales los gobiernos de la transición chilena buscaron neutralizar la energía controversial del recuerdo de la dictadura con el pretexto de que la moderación y la resignación debían cuidar el equilibrio –centrista– de una razón gubernamental apoyada tácitamente en el pacto entre oficialismo político, editorialidad de los medios y poder empresarial. Son textos que privilegian aquellas voces que, excluidas de estos pactos, retienen las adherencias traumáticas de cuerpos e identidades lastimadas y de sensibilidades refractarias a sus operativos de borradura oficial. Pero la crítica de la memoria debería no sólo cuestionar la obliteración de la historia traumada que facilitaron los gobiernos de la transición sino examinar el trabajo con la significación inherente a toda empresa de rememoración y conmemoración del pasado que pretende darle forma y contenido al recuerdo. Apelo a la necesidad de practicar una crítica de la memoria que nos enseñe que no todas las formas de querer recuperar el pasado borrado, por mucho que todas ellas se reconozcan en la

tarea solidaria de luchar contra el olvido y de homenajear a las víctimas, son igualmente capaces de reconectar el pasado trunco con los desafíos del hoy. Algunos rescates del pasado heroico ofrecen una memoria contemplativa, estática, que no logra generar suficientes desplazamientos ni emplazamientos de sentido como para transformar el recuerdo en un vector de interpelación crítica del presente en curso. Es el trabajo de la crítica cultural el que permite distinguir entre las imágenes fijas del pasado literal que se transmiten –por vía de la repetición– como mito o leyenda y las operaciones transfiguradoras del recuerdo que, desconfiando de toda monumentalización del pasado, se dedican a desensamblar y reensamblar escenas y fragmentos para que, de sus junturas y desuniones, emerja una memoria siempre inquieta y disconforme.

La segunda sección de esta publicación (“Pensamiento artístico”) reúne un material que gira en torno a la problemática del arte y la política, de las políticas del arte, de lo político en el arte, de las relaciones entre estética y política. El primer libro de mi autoría que circuló internacionalmente (*Márgenes e Instituciones*, de 1986, cuya introducción se reproduce aquí) buscaba relevar la potencia creativa de la escena neovanguardista que había emergido en Chile a fines de los setenta: una escena en abierta oposición al paradigma dictatorial pero que, al mismo tiempo, era percibida como heterodoxa por los circuitos del arte militante ligados a la izquierda tradicional debido al rebuscamiento de sus operaciones conceptuales que dislocaron los soportes, las técnicas y formatos de la tradición de las Bellas Artes. Esta escena –inscrita hoy en la historia del arte y los museos como “Escena de Avanzada”– experimentó con el cuerpo (la *performance*) y la ciudad (las intervenciones urbanas) para generar interferencias socio-críticas en el tejido comunitario de una sociedad dominada por la censura y la represión. La Escena de Avanzada se caracterizó por el materialismo crítico de sus transgresiones formales e institucionales elaboradas

a partir del *margen* como concepto-metáfora: el margen como micro-territorialidad disidente en un Chile acosado por la violencia militar pero, también, el margen como vector de descentramiento de las ideologías cuyos aparatos doctrinarios suelen evadir la multiplicidad de los pliegues con los que el cuerpo, la sexualidad y el género fisuran las identidades de clase. La radicalidad teórica y artística de la crítica de la representación conceptualizada por la Escena de Avanzada en sus obras y textos; el experimentalismo de su búsqueda de lenguajes capaces de darle forma a la ruptura desintegradora de la historia desde la equivalencia sintáctica del corte y la fragmentación como procedimientos que acusan el desarme de las ilusiones de totalidad; el afán transdisciplinario de prácticas que se mueven entre el arte, la sociología, la literatura, el cine, el video, etc. para hacer de los bordes y las fronteras sus zonas predilectas de configuración de la imagen y del pensamiento son lo que inspiró el proyecto editorial de la *Revista de Crítica Cultural* a cuyo balance y revisión le dedico el último texto de esta segunda sección del libro.

Siempre me he sentido concernida por el vínculo entre estética y política leído en clave emancipadora, es decir, como un llamado a que la imaginación remodele lo sensible en direcciones contrarias a lo que ordena el paisaje de diversión-dispersión neoliberal de las imágenes. Para mí, lo político en el arte no se reduce simplemente a visibilizar luchas sociales que denuncien explícitamente los mecanismos de explotación capitalista. La fuerza crítico-política del arte debe, además, enseñarnos a sospechar de la falsa translucidez de lo visible que exhibe el capitalismo cultural, revelando las opacidades y contradicciones de la imagen que, en lugar de consignar lo real como evidencia, hacen vacilar la significación activando la duda o manteniendo el suspenso de la interpretación.

La tercera sección del libro (“Feminismo, género y disidencias”) se compone de cinco textos en torno al feminismo, sus intervenciones sociales y sus devenires teóricos. Me hago cargo en estos textos de un itinerario feminista que, en Chile, estuvo profundamente marcado por el rol de las organizaciones de mujeres que lucharon vigorosamente contra la dictadura y que, además, introdujeron la problemática del género en la escena del debate político de la reapertura democrática. La fuerza de cuestionamiento de estas organizaciones de mujeres que, en los ochenta, no sólo combatieron a la dictadura sino que buscaron redefinir el significado igualitario de la democracia incluyendo al feminismo en las esferas de acción y deliberación políticas, se fue disipando durante la transición. La carga polémica y contestataria del feminismo de los ochenta quedó atrás, neutralizada por la institucionalización del término “género” que se fue incorporando progresivamente al vocabulario del consenso liberal. Sin embargo, la memoria del feminismo está hecha de latencias y olvidos, de agitaciones y repliegues, de resurgencias y sobresaltos. El último texto de esta tercera sección está dedicado a la revuelta del mayo feminista de 2018 en Chile que, después de más de treinta años de silenciamiento de la lucha feminista, irrumpió-disrumpió de modo inédito a lo largo y ancho de la sociedad entera para cuestionar radicalmente el dispositivo de autoridad patriarcal que rige la división entre lo masculino y lo femenino, lo público y lo privado, lo productivo y lo improductivo, lo dominante y lo subordinado en materia de poderes, haceres, saberes y decires.

Mi aproximación de todos estos años al feminismo se ha mantenido pendiente de la fuerza socialmente movilizadora desplegada por las organizaciones de mujeres; de la creatividad política de sus modos de intervención social que hoy se potencian unos a otros internacionalmente a través de consignas, performances, marchas, huelgas, etc.; de la transversalidad del llamado feminista

a no desvincular los temas de género de las economías del valor y su acumulación para comprender de modo socio-estructural la alianza entre capitalismo y patriarcado. Pero nunca he dejado de reiterar la importancia decisiva de la teoría para el feminismo: la teoría como el único instrumento que nos permite desmontar los engranajes simbólicos y culturales del reparto sexo-genérico que opera como marcador universal de poder, autoridad y dominación. Privar al feminismo de la teoría equivaldría a relegar a las mujeres al cuerpo como refugio originario (prediscursivo) de una esencia-naturaleza, privándolas así de la oportunidad de convertirse en sujetos de lenguaje y enunciación para disputar el campo de la significación como aquella zona de control masculino donde se ejerce la prerrogativa de otorgar sentido y de fijar el sentido normando la representación. Junto con la teoría, considero también vitales las estéticas y las poéticas que les dan forma a la escritura feminista desplegando una *proliferación de estilos* cuyas licencias creativas sorprenden y desafían la tendencia a relacionar el feminismo únicamente con la consigna militante (movimiento social y organización política) o con la matriz sociológica de los estudios de género (norma universitaria de certificación del conocimiento).

Es porque desconfío del sustancialismo de las categorías de identidad plenas y homogéneas (“yo-mujer” o “nosotras-las-mujeres” en tanto unidad indivisa) que me he sentido atraída por aquellas prácticas que, evitando postular lo genérico-sexual en términos de una oposición finita (masculino/femenino), resuelven abrirse a la combinatoria plural y heterogénea de procesos de identificación mutantes. Me interesó, primero, el motivo del travestismo en ciertas prácticas artísticas chilenas de los años ochenta por cómo su desencaje genérico-sexual de la relación modelo/copia podía ser extrapolado como una crítica periférica de las sexualidades subalternas a la autoridad supuestamente fundante del

original metropolitano y, luego, el anti-esencialismo de las teorizaciones *queer* que desestabilizan el binarismo masculino-femenino con la plasticidad de géneros cuyos bordes son fluctuantes e intersticiales. Pero si bien las corrientes *queer* me parecieron atractivas para escenificar posturas de la disidencia sexual que burlan el formato heteronormativo de lo masculino-femenino dominante, confieso que me resultan hoy problemáticas las exageraciones de una cierta fantasía *queer* que lo convierte todo en subversión paródica acudiendo a la simple teatralización de la pose. Me parece que el ilimitado “más allá del género” de esta fantasía *queer* no es prudente ni responsable en tiempos en que ni las mujeres ni los activismos de la disidencia sexual pueden darse el lujo de abandonar el “género” (conquista teórica del feminismo) frente a los ataques montados por las ofensivas neoconservadoras y ultraderechistas en América Latina y el mundo en contra, precisamente, de la “ideología de género”. Confío más bien en la necesidad de *deshacer y rehacer el género* cuántas veces sea *políticamente* necesario hasta despistar *teóricamente* a quienes buscan convertir al feminismo en una odiosa caricatura. Otra de mis sospechas hacia las modas de lo *queer* va dirigida a cómo el rebuscamiento académico-metropolitano de sus citas tiende a ocultar buena parte de la genealogía crítica de las prácticas latinoamericanas (Néstor Perlongher o Las Yeguas del Apocalipsis, entre otras) que supieron conjugar, audazmente, la lucha anti-dictatorial con el desensamblaje sexual de los géneros en contextos bastante más violentos y desprovistos que aquellos que retratan artificiosamente las bibliografías internacionales. El Sur (margen, subalternidad, periferia: el Sur no como determinismo geográfico, sino como contexto político-enunciativo) es la localidad crítica que ancla mi trabajo a memorias históricas y sociales fragmentadas pero insistentes y persistentes en sus narrativas de la crudeza y la precariedad.

Memoria, arte y feminismo han sido las zonas de tumulto e interferencias a través de las cuales he buscado modelar una práctica crítica que se conjuga en tiempo presente, concernida y preocupada (más bien, alarmada) por lo que la rodea: dominaciones, explotaciones, violencias, represiones, golpes, catástrofes, etc. Pero, ¿qué significa pensar “en tiempo presente”?

Me parece que habría que distinguir entre el *presente* (una formación heterogénea de modos y tiempos variables que se modulan según los ritmos del acontecer) y la versión de los sucesos editoria- lizados por los medios como *actualidad*. El “tiempo presente” de la crítica tiene que ver con la trama inestable de dominios, resisten- cias y oposiciones que coexisten en secuencias disparejas y con el choque de representaciones en incesantes disputas valorativas e in- terpretativas frente a las cuales la crítica es llamada a *tomar posición*. Antes que nada, a la crítica le toca desnaturalizar los códigos que fabrican la actualidad para exhibir el trabajo de las ideologías cultu- rales que se ocultan tras la superficie de las imágenes mediatizadas. Una vez desmentida cualquier ficción de neutralidad o transparen- cia de lo real y revelados los conflictos de la significación que agitan el presente, la crítica se propone estimular procesos de lectura que favorezcan el disenso creativo y político de subjetividades emanci- padas para no sólo cuestionar el orden dominante como el exterior a combatir (ayer la dictadura, hoy el neoliberalismo), sino tam- bién revisar, internamente, las estructuras y fuerzas que atraviesan nuestras propias composiciones de tiempo y lugar.

El conjunto de los textos reunidos en este libro da cuenta, es- pero, de mi compromiso con un tipo de crítica posicionada que se asume como *cuervo* (el materialismo de los signos) y como *opera- ción*: desarmar y recombinar anversos y reversos para abrir cada presente hostil a sus devenires-otros.

Nelly Richard, abril 2021

**TEXTOS REUNIDOS
DE NELLY RICHARD**

Consenso neoliberal y revueltas de la memoria

Huellas de la violencia, retórica del consenso y dislocaciones subjetivas*

El modelo consensual de la “democracia de los acuerdos” formulado por el primer gobierno chileno de la transición encabezado por Patricio Aylwin (1990-1994) señaló el paso de la política como *antagonismo* –la dramatización del conflicto exacerbado por la polaridad del enfrentamiento dictadura/antidictadura– a la política como *transacción*: la fórmula del pacto y sus tecnicismos de la negociación entre las nuevas autoridades institucionales y los poderes en la sombra que seguían obstaculizando el camino de la recuperación democrática.¹ La “democracia de los acuerdos” hizo

* La primera versión de este texto se publicó en *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998).

1. Las numerosas dificultades para transitar ese camino de desconfianza entre poderes institucionales, militares y fácticos se encuentran detalladas en varias partes de *La historia oculta de la transición*: “Patricio Aylwin asume la presidencia de la República el 11 de marzo de 1990, en un clima de aguda tensión entre las nuevas autoridades civiles y los mandos militares. Cada parte sabe que tiene limitaciones y que necesita medirlas con cuidado (...) ¿Cómo saber la verdad y hacer justicia sobre las violencias inferidas en el pasado? Aylwin cavila en torno a esta interrogante, pero sabe que no puede eludirla. Cuando tiene la respuesta, debe pasar por encima de la fuerte oposición militar (...) Un organismo soporta la pesada responsabilidad de cautelar la retirada del Ejército del poder político: el Comité Asesor. Todas las operaciones de los primeros meses tienen su sello (...) Al ministro de Justicia Francisco Cumplido se le encargan las dos tareas prioritarias del nuevo gobierno: sacar de las cárceles a los presos políticos y

del consenso su garantía normativa, su clave operacional, su ideología desideologizante, su rito institucional, su trofeo discursivo.

¿Qué desbordes buscó controlar la retórica del consenso, al pretender forzar la unanimidad de las voces de quienes habían luchado contra la dictadura en torno a la nueva racionalización formal y tecnificada del acuerdo democrático? Desbordes de *vocabularios* (la peligrosa revuelta de las palabras que diseminan sus significaciones heterodoxas para nombrar lo oculto-reprimido fuera de las redes del discurso oficial); desbordes de *cuerpos* y de *experiencias* (los modos discordantes en que las subjetividades sociales rompen las filas de las identificaciones normadas por el libretto político o el *spot* publicitario); desbordes de *memorias* (las tumultuosas reinterpretaciones del pasado de aspiraciones y derrotas que mantienen el recuerdo de la historia abierto a una incesante pugna de lecturas y sentidos).

Memoria y desafecto

La recuperación y la normalización del orden democrático en Chile buscaron conjurar el fantasma de las múltiples roturas y dislocaciones de signos producidas por el golpe y la dictadura militares, encargándole a la fórmula del consenso la tarea de neutralizar los contrapuntos diferenciadores, los antagonismos de posturas, las demarcaciones polémicas de sentidos contrarios, mediante un pluralismo político-institucional que asume la diversidad como no-contradicción, es decir, como una suma pasiva de diferencias que se yuxtaponen indiferentemente tratando de evitar cualquier confrontación entre ellas para no atentar contra la reconciliación neutral de los opuestos. Pluralismo y consenso

lograr un equilibrio en las leyes penales. Contra sus propósitos emerge la sombra evidencia del pasado” (Cavallo, 1998, pp. 11-19; 29-38).

fueron los términos llamados a interpretar el tránsito democrático de una nueva sociedad cuyos flujos de expresión, después de años de censura, pretendían rendirle tributo a lo diverso pero siempre cuando la diversidad se alinea con los pactos de entendimiento previamente calculados para no reeditar los anteriores choques de fuerzas ideológicas que habían dividido el pasado.

El paradigma de legitimidad política que estableció el consenso para normar la pluralidad heterogénea de lo social disciplinó antagonismos y confrontaciones, fijando reglas destinadas a proteger el acuerdo macro-institucional. El consenso oficial de la transición, al excluir del protocolo nacional de su firma la memoria agitada de las disputas cuyas razones y pasiones habían luchado internamente en torno a qué entender por “transición a la democracia”, se olvidó de que toda objetividad social que se cree neutral es una objetividad amenazada porque “presupone necesariamente la represión de aquello que su instauración excluye”.² La discursividad oficial de la transición chilena marginó de su trazado consensualizador aquellas fuerzas negativas de lo excluido para que la vitalidad polémica –controversial– de dichas fuerzas no inquietara los límites de normalización de la política. La transición chilena suprimió de su repertorio de significados *convenidos* el recuerdo *inconveniente* de lo que precedía y excedía las fronteras del consenso político-institucional, para alisar lo más posible la relación entre memoria, violencia y democracia.

“El consenso es la etapa superior del olvido”, dice Tomás Moulian (1997, p. 37) aludiendo al mecanismo de “blanqueo” con el cual

2. “Toda objetividad es una objetividad amenazada. Si a pesar de esto ella logra afirmarse parcialmente como objetividad, esto sólo puede darse sobre la base de reprimir aquello que la amenaza. Estudiar las condiciones de existencia de una cierta identidad social es equivalente, por lo tanto, a estudiar los mecanismos de poder que la hacen posible” (Laclau, 1993, p. 48).

la escena chilena de la transición fue despejando las agudas contradicciones en torno al valor histórico de un pasado aun escindido y limando los desacuerdos frente a un presente transicional en el que “la política ya no existe más como lucha de alternativas, como historicidad” sino como “historia de las pequeñas variaciones, ajustes, cambios en aspectos que no comprometen la dinámica global” (Ibíd., p. 39). Los administradores oficiales del consenso cumplieron con atenuar las marcas de la violencia que permanecían adheridas al contorno del nombre “postdictadura” para reducir –eufemísticamente– la gravedad de sentido contenida en su dramática de la catástrofe y neutralizarla con el nombre técnico-profesional de “transición” como un nombre amoldado por los vocabularios de la sociología y la politología. La retórica del consenso decretó que ya nada insufrible debía echar a perder los modos oficiales de lo aceptable y lo tolerable que iban a facilitar la reconciliación de la sociedad. Gracias a palabras sin emoción ni temblor, los significados políticos de la memoria en la transición se volvieron casi inofensivos. Si bien el discurso oficial de la transición aludía negativamente al pasado de la dictadura, nunca fue capaz de *expresar sus tormentos*. Por algo expresó su resistencia a que circulara por la esfera pública la densidad simbólica de los relatos testimoniales cuyas figuras del sufrimiento (la desaparición, la tortura y la muerte) podrían haber provocado una desatadura emocional del recuerdo social profundamente contraria al formulismo minuciosamente estudiado del liso intercambio político-mediático.

El libreto consensuado de los gobiernos de la transición convirtió a la memoria en una cita respetuosa pero casi indolora que, si bien evocaba el recuerdo, dejaba fuera de su mención pública toda la materia herida del pasado: densidad psíquica, volumen experiencial, huella afectiva, trasfondos cicatriciales cuyo dolor no se apacigua con la fórmula meramente cumplidora del

trámite judicial ni de la placa institucional. El discurso público de la transición quiso saldar formalmente su deuda con el pasado herido sin demasiado pesar, casi sin pasar por las aversiones, suplicios, hostilidades y resentimientos que desgarran a los sujetos biográficos. Como muchas de las palabras puestas a circular anodinamente (sin peso ni gravedad) por las vías comunicativas de la política mediática, la palabra “memoria” parecía haber borrado de su verbalización pública el recuerdo intratable, insociable, de la pesadilla que torturó y suplició a sus sujetos en el pasado de la dictadura.³ Parecía que esta palabra (“memoria”) así recitada por el habla mecanizada del consenso, estuviese sometiendo el recuerdo de las víctimas a una nueva ofensa: la de volver este recuerdo insignificante, al dejar que lo hablaran palabras debilitadas por rutinas comunicativas que habían decidido colocar los nombres a salvo de cualquier investigación biográfica sobre lo convulso y fracturado de las historias personales. Unas palabras reducidas a la lengua insensible de la certificación objetiva que atestigua el número de víctimas del daño pero sin que las reglas expresivas de la lengua que hace referencia a esta memoria de lo siniestro se dejaran trastocar por lo inaguantable del recuerdo. La fórmula consensualista de la “democracia de los acuerdos” establecida por la transición chilena no dejó que ningún sobresalto de la voz delatara los paroxismos de la furia y la desesperación aun ligados a un pasado inasimilable.

3. “Estas operatorias indoloras de la palabra” marcarían la zona donde hoy se consumaría precisamente lo catastrófico: “ya no en el drama, en la empiria funesta de lo que sucedió políticamente, sino en los escombros de las palabras, que hoy sólo habitan rituales simbólicos de reivindicación, de arrepentimiento, de demonización, o de rutinas de lo ya dicho” (Casullo, 1996, p. 17).

Roturas biográficas, desarticulaciones narrativas

La experiencia de la postdictadura anuda la memoria individual y colectiva del cuerpo social a las figuras de la ausencia, la pérdida, la supresión y el desaparecimiento. Figuras rodeadas todas ellas por las sombras de un duelo en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable del cuerpo y de la verdad que faltan (no están) y hacen falta (se echan de menos).

La ausencia, la pérdida, la supresión, el desaparecimiento, evocan el cuerpo de los detenidos-desaparecidos en la dimensión más brutalmente sacrificial de la violencia, pero connotan también la muerte simbólica de la fuerza movilizadora de una historicidad social que ya no es recuperable en su dimensión utópica. Esta fuerza de historicidad fue vivida, durante la dictadura, como lucha de sentidos, como lucha por defender un sentido urgido y urgente en el combate anti-dictatorial. Sin duda que la tarea épica de haber tenido que reinventar condiciones de existencia para sobrevivir a la catástrofe de la dictadura enfrentándolo todo como si fuese un asunto de vida o muerte debido a la peligrosidad de cada acto, sometió a las prácticas y las identidades de antes a sobre-exigencias de rigor y entrega que terminaron agobiándolas. Desde ya, muchas subjetividades cansadas del disciplinamiento heroico del maximalismo combatiente que ayer les exigía fidelidad militante, prefieren hoy complacerse en las pequeñas satisfacciones neo-individualistas de lo personal y lo cotidiano, de lo subjetivo, como tácticas parciales de retraimiento y distraimiento que crean la ilusión de ciertas “autonomías relativas respecto de las estructuras del sistema” cuando ya no es posible creer razonablemente en su pronto derrumbe.⁴

4. “Desprovistos del Gran Proyecto, lo cotidiano se convierte en lo que es: la vida de cada día y de todos los días. ¿Sano minimalismo? Tal vez: todos tienen

Pero, además, la transición democrática y sus redes de normalización del orden desactivaron el carácter de *excepcionalidad* que revestía la aventura del sentido tal como se nos presentaba a la hora de combatir el horror y el terror desde zonas del vivir y del pensar bajo estado de emergencia. Ese valor de lo extremo antes convocado por la pasión rebelde de defender verdades insustituibles (absolutas) pasó a formar parte del régimen de plana substitutividad de los signos con el que, en nombre del relativismo valorativo, la sociedad de mercado desenfatisa las voluntades y las pasiones de cambio.⁵ Cualquiera sea el motivo dolido de la renuncia, la condición postdictatorial se expresa como “pérdida de objeto” en una marcada situación de “duelo” (Moreiras, 1993, p. 27): bloqueos psíquicos, repliegues libidinales, paralizaciones afectivas, inhibiciones de la voluntad y del deseo frente a la sensación de pérdida de algo irreconstituible (cuerpo, verdad, ideología, representación). El pensamiento de la postdictadura, tal como lo señala Alberto Moreiras, es “más sufriente que celebratorio” ya que, “como el duelo que debe fundamentalmente al mismo tiempo asimilar y expulsar, el pensamiento trata de asimilar lo pasado buscando reconstituirse, reformarse, siguiendo líneas de identidad con su propio pasado; pero trata también de expulsar su cuerpo muerto, de extroyectar su corrupción torturada” (Ibídem). Este dilema melancólico entre “asimilar” (recordar) y “expulsar” (olvidar) marcó el horizonte postdictatorial con narraciones divididas entre el enmudecimiento (la falta de habla ligada al estupor de

sus pequeños proyectos capaces de colmar y justificar el día, la semana, el mes o a lo sumo el año (...). La Misión se disemina en programas, iniciativas que nacen y mueren, propuestas locales (...). El minimalismo se ha convertido en un valor bien visto para la acción de todos los días” (Hopenhayn, 1994, pp. 22-26).

5. “Es triste y de una mediocridad terrible”, dice la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, “renunciar a estos valores *absolutos* por otros *relativos*” en su *Recuento de actividades* (1992, p. 148).

una serie de cambios inasimilables, por su velocidad y magnitud, a la continuidad de experiencias del sujeto) y la sobreexcitación (gestualidades compulsivas que exageran artificialmente ritmos y señales para combatir su tendencia depresiva con una movilidad postiza). En un extremo, nos encontramos con biografías cautivas de la tristeza de un recuerdo inamovible en su fijeza mórbida y, en el otro, con relatos livianos que se precipitan histéricamente en la sobreagitación de lo rápido y lo pasajero festejando con ella el guiño trivial de la novedad publicitaria. Del enmudecimiento a la sobreexcitación; del padecimiento atónito a la simulación hablantina de una normalidad supuestamente recobrada. Las respuestas al recuerdo de la tragedia hablan –consciente o inconscientemente– de la problematicidad de la memoria histórica en tiempos de postdictadura: la de una memoria que debe evitar tanto la petrificación nostálgica del ayer en la repetición de lo mismo como la banalización del recuerdo del pasado como oferta y novedad transicionales.

La destitución de la historia como volumen y acontecimiento y su anodino reemplazo por la plana superficie del consenso y sus mecanismos de desapasionamiento del sentido generó, en ciertos actores sociales, el efecto retrospectivo de una intensificación nostálgica del recuerdo de la Antidictadura como épica del metasignificado. La mitologización del pasado histórico en tanto emblema de pureza e incontaminación de los ideales políticos condujo a una santificación de las víctimas para remediar así la falta de ejemplaridad heroica de un presente que se rinde, sin dramas, a la mera pragmática de actuaciones ya carentes de toda rebeldía moral. El debilitamiento de aquel universo de sentido nítidamente marcado, bajo la dictadura, por oposiciones tajantes entre oficialismo y disidencia que iban acompañadas del *pathos* de una batalla monumental, produjo desastrosos efectos de vaciamiento utópico. De ahí el síntoma melancólico-depresivo que

suele afectar al sujeto de la postdictadura, dejándolo tristemente sumergido en el decaimiento, en el repliegue del silencio o la inacción, como un sujeto ya carente de estímulos vitales para articular respuestas frente a la amenaza del sin sentido de una transición vivida como traición al fervor de antes.

La pérdida de una macro-referencialidad histórica ayer polarizada por la lucha frontal entre opuestos y la fragmentación relativista de los valores que caracterizan el horizonte *post* fueron experimentadas como algo liberador por quienes consideraban que esta caída de las verdades absolutas rompía por fin con la jerarquía opresiva de la totalidad que guía, doctrinariamente, el credo ideológico. Pero estos quiebres de horizontes fueron mayoritariamente vividos por las biografías militantes como una desorientación pánica frente al estallido de las coordenadas de verdad e interpretación que, antes, ordenaban sus visiones de mundo según el trazado unívoco de centralidades y totalidades homogéneas y que, una vez rotas estas visiones, las dejaron posteriormente privadas de toda certeza de pertenencia e identificación colectivas. El paisaje de la transición se llenó de bordes difusos y de márgenes corridos, de mecanismos oblicuos, de escalas de valores oscilantes que ya no admiten tomas de partido entre opciones éticamente confrontables entre sí. Se formó un mapa de conversiones oportunistas en el que las biografías y las identidades mutan según el mismo ritmo veloz de permutación de los servicios y las mercancías que, en tiempos de neoliberalismo, no le pide a nadie ser consecuente con nada.

El horizonte utópico de la lucha contestataria de antes (un horizonte que se ve hoy traicionado por el conformismo adaptativo de los nuevos enrolamientos sociales en las filas del poder político y del éxito económico) acusó fracturas traumáticas que inhibieron las recordaciones de la memoria y censuraron las conexiones dolorosas entre pasado y presente para ocultar así las brechas

morales que escinden los proyectos de vida de los actores “convertidos” de la historia.⁶

La transición oficial a la democracia se aprovechó de la incomodidad social del recuerdo beneficiándose de la autocensura con la que sus protagonistas cortaron los hilos entre el antes y el después para salvar su presente inmediato de cualquier reclamo de infidelidad o incoherencia con su propio pasado. La actualidad chilena de la transición se valió de este nuevo presente acomodaticio para saturar sus pantallas mediáticas con el descompromiso de lo fugaz y lo transitorio que cargan a lo momentáneo de ritmos y virtudes susceptibles de volver a la historia definitivamente olvidadiza. Instantaneidad y momentaneidad son, además, los recursos frívolos con los que la novedad de la transición cortó los lazos con el pasado para disfrazar así la ambivalencia temporal de su juego de máscaras entre el presente de la reapertura democrática y el pasado del autoritarismo militar. En efecto, el primer gobierno de la transición partió exhibiendo su marca de distanciamiento y ruptura con el mundo de antagonismos de la dictadura aunque, en rigor, su democracia neoliberal había ya sellado su complicidad con la hegemonía del mercado que garantiza la reproductibilidad de las políticas modernizadoras del régimen militar: unas políticas consideradas exitosas por varios de sus propios economistas. Dicho de otro modo: no le quedó otra al presente de la transición que celebrar entusiastamente la “novedad” político-democrática de su “discurso del cambio”, para silenciar así

6. “Para muchos de los convertidos que hoy hacen carrera por algunas de las pistas del sistema, el olvido representa el síntoma oscuro del remordimiento de una vida negada. Ese olvido es un recurso de protección ante recuerdos lacerantes, percibidos por instantes como pesadillas, reminiscencias fantasmales de lo vivido. Es un olvido que se entrecruza con la culpa de olvidar. Una vergüenza, no nombrada e indecible, por la infidelidad hacia otros y hacia la propia vida, la vergüenza de la connivencia y de la convivencia” (Moulian, 1997, p. 32).

lo no-nuevo (lo heredado) de las formas económico-militares de continuación del pasado dictatorial. La transición ocultó esta perversión de los tiempos que mezcla indistinguiblemente continuidad y ruptura, bajo el disfraz del afirmar incesantemente la actualidad de lo nuevo en la pose exhibicionista de su pasado-presente trucado.

La presencia del recuerdo de la ausencia

Rastrear, socavar, desenterrar las huellas del pasado son las acciones que han realizado sin cesar las Agrupaciones de Derechos Humanos, desafiando la siniestra astucia de un poder que borra las pruebas –los restos– de su criminalidad para poner sus actos definitivamente a salvo de cualquier verificación material. Rastrear, socavar, desenterrar, marcan la voluntad de hacer aparecer los trozos de cuerpos y de verdad faltantes para juntar pruebas de archivo, documentos y testimonios, que completen de una vez por todas lo incompleto de la justicia.

Los restos de los desaparecidos y los restos del pasado desaparecido tienen que ser primero descubiertos (des-encubiertos) y luego asimilados, es decir, reinsertados en una narración biográfica e histórica que admita la pérdida y teja alrededor de ella reparadoras coexistencias de sentidos. Para desbloquear el recuerdo del pasado que el dolor o la culpa encriptaron en una temporalidad sellada, deben liberarse diversas interpretaciones de la historia capaces de ensayar, a partir de las múltiples fracciones desconexas de una temporalidad conflictiva, nuevas versiones y reescrituras de lo sucedido que trasladen el suceso hacia redes inéditas de inteligibilidad histórica. No se trata, entonces, de dar vuelta la mirada hacia el pasado de la dictadura para grabar, en nombre de las víctimas, la imagen contemplativa de lo padecido y lo resistido en un recuerdo mítico, sino de abrir fisuras en los bloques de

sentido que la memoria crítica nunca puede considerar finitos ni definitivos.

Donde se conjuga más dramáticamente la memoria del pasado victimado es en la doble narración cruzada de los detenidos-desaparecidos y de sus familiares que luchan contra la desaparición del cuerpo, teniendo que producir incesantemente la aparición social del recuerdo de esta desaparición en un relato frágil y siempre al borde de quedar amenazado de invalidez. La consistencia simbólica de este relato es lo que, frente a la ausencia del cuerpo, debe prolongar la memoria de su identidad para mantener vivo el recuerdo del ausente y no hacerlo “desaparecer” una segunda vez mediante el olvido. Tal como lo señala Germán Bravo, “el sufrimiento del recuerdo es usado para dar vida a la muerte” mediante la insistencia y la persistencia (1996, p. 25). Es de vida o muerte, entonces, que perdure el recuerdo en la memoria de los familiares de las víctimas para que, obsesiva, esta memoria use la repetición de la queja para no concederle tiempo al olvido. Por eso la inagotable recordación del suceso traumático que reitera la pérdida, que la vuelve a marcar, contradiciendo así –por saturación– la ausencia de huellas con la que el mecanismo social y político de la desaparición ejecutó la supresión material de los cuerpos. Y por eso, también, la multiplicación de los actos simbólicos del acordarse que re-definen el recuerdo contra la indefinición de la muerte sin certeza a los que fueron condenados los familiares de las víctimas. La voluntad de *actualización de la memoria* opera contra la *desmemoria de la actualidad* mediante una letanía “reiterada al infinito como un canto monocorde” que, en su repetición, pretende “exorcizar del olvido al nombre invocado” (Ibídem).

Pero, ¿en qué lenguaje hacer oír la desesperación del recuerdo y su insuprimible demanda de actualidad en un contexto donde tanto el recuerdo como la actualidad han sido banalizados por las

técnicas deshistorizadoras de un presente mediático que ha roto toda ligadura individual y colectiva entre *política* y *sensibilidad*?

Entre las varias técnicas del olvido que llaman a desentenderse del pasado, está el Consenso con sus postulados de orden y reintegración social que aconsejan dejar fuera del vigilante límite de similitud y homogeneidad de un “nosotros” funcional a la reconciliación, la disimilitud molesta del “ellos”: los que encarnan el pasado, los que llevan sus estigmas en carne viva sin querer maquillarlos con las cosméticas del bienestar y sus modas de la entretenición. También están las políticas de obliteración institucional de la culpa que separan a la verdad de la justicia desvinculando a ambas, por decreto, del reclamo ético de que los culpables identificados no salgan ganando una segunda vez de su mismo operativo perverso de ocultamiento de las identidades y de evasión de las responsabilidades. Y, además, tejiendo asociaciones secretas entre ambas redes de conveniencias y transacciones, están las disipadas formas de olvido que los medios de comunicación elaboran diariamente para que ni el recuerdo ni su supresión se hagan notar en medio de tantas finas censuras invisibles que restringen y deforman el campo de la visión.

Los familiares de las víctimas saben de la dificultad para mantener a la memoria del pasado viva y *aplicada*, cuando todos los rituales consumistas se proponen *distraerla*. Por eso, la interminable lista de declaraciones, hechos y noticias, que publica regularmente la Agrupación de Detenidos-Desaparecidos en su “Resumen de actividades” de cada año. Por eso, la documentación de los quehaceres neuróticamente multiplicados en la búsqueda ansiosa de verdad y justicia con la que, diariamente, los familiares de las víctimas tratan de rellenar, sustitutivamente, el vacío subjetivo dejado por la ausencia. La voluntad de rememoración y conmemoración de la pérdida que quieren mantener viva los familiares de las víctimas choca con el universo pasivo de

sedimentada indiferencia que, en el paisaje de la transición, conjuga hábilmente maquinaciones y espontaneidades, cálculos y automatismos, imposiciones y disposiciones, todas aliadas entre sí a la hora de producir en conjunto el desgaste significativo de los actos y las palabras comunitarias que, en el pasado de la lucha contra la dictadura, se cargaban de rigor y de emotividad. La memoria del “¿Dónde están?” ya no encuentra dónde alojarse en este paisaje de la transición sin narraciones intensivas, sin dramatizaciones de la voz. Sobre esta inactualización del drama reflexionó G. Bravo, a propósito de los testimonios de la Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos y de la dificultad para inscribir su problemática de la memoria en un Chile de la transición que sólo parece oír su lamento como si se tratara de “un canto aburrido, de un canto que ya perdió todo son, todo cambio de tono, un nombre (...) enfrentado a la estatura del tiempo con la sola fuerza de su repetición. La repetición al infinito de un nombre insoportable. De un nombre devenido inexpresable e inaudible” (1996, p. 25).

“La justicia no es transable”, dice la Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos, es decir, “el dolor de cada uno y de todos no se puede cuantificar”. La *experiencia* del dolor sería, entonces, lo incuantificable, es decir, lo irreductible a la ley cambiaria del mercado que se muestra experto en nivelar cualidades y propiedades para su más fácil conversión al régimen de equivalencia neutral de la forma-mercancía y de la forma-signo. Pero, ¿cómo manifestar el valor de la experiencia (la materia vivida de lo singular y lo contingente, de lo testimoniable) si las líneas de fuerza del Consenso y del Mercado estandarizaron las subjetividades y tecnologizaron las hablas, para que le costara cada vez más a lo irreductiblemente singular del drama personal (desaparición, tortura, muerte) dislocar la uniformidad pasiva de la serie? ¿Dónde grabar lo más tembloroso del recuerdo de la dictadura si ya casi no quedan superficies de inscripción sensibles hacia las

cuales trasladar este recuerdo lastimado para salvarlo de la rudeza, de la mezquindad o indolencia de la comunicación ordinaria?

Bibliografía

- Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (1992). *Recuento de actividades*.
- Bravo, Germán (1996). *4 ensayos y un poema*. Santiago de Chile: Intemperie Ediciones.
- Casullo, Nicolás (1996). Una temporada en las palabras. *Confines*, 3, 13-31.
- Cavallo, Ascanio (1998). *La historia oculta de la transición. Memoria de una época: 1990-1998*. Santiago de Chile: Grijalbo.
- Hopenhayn, Martín (1994). *Ni apocalípticos ni integrados*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, Ernesto (1993). *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Moreiras, Alberto (1993). Postdictadura y reforma del pensamiento. *Revista de Crítica Cultural*, 7, 27-35.
- Moulian, Tomás (1997). *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Arcis/Lom.

La guerra de imágenes de las mujeres en la calle*

El gobierno chileno de la transición que asumió en 1990 diseñó su horizonte político del consenso en base a ciertas gramáticas de la resignación y la conformidad que dilataron la imagen de una temporalidad uniforme y de plazo indefinido, sin rupturas de planos ni sobresaltos de secuencias. El formalismo democrático y sus protocolos de la gobernabilidad hicieron que la máquina administrativa de la política institucional controlara lo social, homogeneizando sus flujos de expresión y opinión bajo una designación vagamente ciudadana: “la gente”. Ningún desequilibrio de tono ni de conducta debía alterar la programación mecanizada de este presente sin riesgos ni incertidumbres, y así fue desde que la transición pactó la fórmula de su “democracia vigilada” con los guardianes uniformados del orden institucional. Cuando ya nada dejaba prever que podía fracasar esta pragmática de lo razonable coordinada por los dispositivos militares, económicos, políticos y mediáticos que garantizaron la precisión instrumental de los diversos engranajes que unían entre sí los pulidos sistemas y subsistemas de la transición, repentinamente algo tuvo fuerza de

* La primera versión de este texto fue publicada en el libro de Mabel Moraña (Ed.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000).

acontecimiento: la sorpresiva captura y detención en Londres, el 16 de octubre de 1998, de Augusto Pinochet, exdictador y por entonces Senador Vitalicio de la República.¹ Algo irruptor y disruptor trastocó la rutina de lo previsible dislocando la serie eficiente de arreglos y cálculos del formulismo político del régimen transicional. Y si bien la máquina política convencional trató muy rápidamente de absorber en su lengua de intereses gubernamentales el desorden de significaciones que hizo explotar el “accidente Pinochet” (Uribe y Vicuña, 1999), alcanzaron a diseminarse en la sociedad múltiples flujos de expresividad discordantes. Cuando el paisaje de la transición chilena parecía ya definitivamente saturado de previsibilidad y de rutinario conformismo según los límites impuestos por la razonabilidad democrática, el “accidente-Pinochet” disparó su carga explosiva fuera de las definiciones hegemónicas del ejercicio administrativo de la política.

La noticia internacional de la captura y detención de Pinochet descompaginó el libreto de la actualidad nacional, haciendo saltar en la prensa y la televisión las imágenes y los recuerdos

1. El 21 de septiembre de 1998, Augusto Pinochet –vestido del cargo de Senador Vitalicio que había dejado amarrado para él la Constitución de 1980 firmada bajo decreto militar– viajó a Londres para realizarse una operación quirúrgica de la columna. Sin que nadie lo sospechara, el juez Baltasar Garzón (Audiencia Nacional de España) cursó, el 10 de octubre de 1998, una orden de extradición para interrogar a Pinochet por el asesinato de ciudadanos españoles durante la dictadura y por delitos de genocidio y tortura. Pinochet fue arrestado y trasladado a una clínica londinense en la que permaneció bajo custodia policial durante una larga detención que lo mantuvo cautivo 16 meses fuera del país. Se inició en Inglaterra un complejo proceso judicial que finalmente determinó que, por razones de salud, Augusto Pinochet no estaba en condiciones de ser juzgado. Después de haber sido liberado el 2 de marzo de 2000, Pinochet fue devuelto a Chile mediante las acciones conjuntas del gobierno inglés y del gobierno chileno. En Chile se sobreesayó su caso argumentando problemas de salud mental. Pese a que se abrieron posteriormente diversos procesos en su contra, Augusto Pinochet murió en diciembre de 2006 sin haber sido juzgado.

que se habían visto largamente inhibidos por la censura tácita a la que fue sometida la memoria histórica de la dictadura durante los primeros años de la transición; imágenes y recuerdos que fueron borroneados por el operativo de desintensificación de la memoria del pasado que agenció la transición para neutralizar la conflictividad del acto de recordar. Con la noticia de la captura y detención internacional de Pinochet, la historia y la memoria se convirtieron bruscamente en zonas de performatividad mediática, de enunciación política y de intervención social. Los materiales brutos y exaltados de las protestas callejeras que reaccionaron frente al impacto de la noticia les proporcionaron a las cámaras televisivas la imagen de cuerpos que salían finalmente de su obligada reserva para mostrarse violentamente sacudidos por el fanatismo, la indignidad y la indignación que enfrentaron nuevamente a partidarios y opositores del gobierno militar.

De lo transmitido por los medios, varias escenas saltaron a la vista. El hilo conductor que recojo aquí compone su secuencia a partir de las protestas de mujeres en las calles de Santiago: por un lado, las mujeres que fueron convocadas por los comandos pinochetistas para exigir, con furia y estridencias, la liberación del exdictador Augusto Pinochet detenido en Londres y, por otro, las familiares de víctimas que exigían el enjuiciamiento del entonces presidente de la Junta Militar que cargaba con la máxima culpabilidad política por los crímenes de tortura y desaparición del terrorismo de Estado.

Los comandos de mujeres pinochetistas que salieron a las calles de Santiago en octubre 1998 nos recordaron inevitablemente las marchas del Poder Femenino que habían luchado durante la Unidad Popular contra el gobierno de Salvador Allende. No es casual que *lo femenino* sea el signo que recorre la zona de colisión entre historia y memoria que vincula a las mujeres pinochetistas de hoy con las mujeres de la derecha contrarrevolucionaria de

ayer. No lo es, porque las mujeres funcionan como el significante privilegiado de la tensión orden/revuelta que se da prioritariamente cuando “una crisis amenaza el devenir de un espaciotiempo simbólico” y la legitimidad de sus sistemas y, también, cuando se exageran las contradicciones de valor entre “modernidad y regresión” (Mattelart, 1977; mi traducción). La actuación protagónica de las mujeres en las situaciones de crisis de la historia chilena señala la relación de *contención* versus *desbordes* a través de la cual el símbolo de lo femenino se siente convocado estratégicamente para reafirmar o bien transgredir el equilibrio de la razón política cuando el tradicionalismo del orden se ve amenazado de caos, tumulto y sedición.

Vuelta y revueltas del pasado

Ya lo dijimos, el “accidente Pinochet” removió silenciosas capas de recuerdos, sacando a los gobiernos de la Concertación de su concertada rutina de la no-memoria (olvidar el olvido), debido al repentino estallido de una noticia que pilló desprevenidos a quienes habían enmascarado el secreto de la responsabilidad del ex dictador en crímenes de lesa humanidad. La noticia de la captura de Pinochet ofuscó gravemente a la derecha chilena que resucitó el recuerdo de la Unidad Popular para reavivar menciones acusatorias a las supuestas intrigas y confabulaciones del marxismo internacional. El diario *La Segunda*, de máximo tiraje nacional, se aprovechó del incidente-accidente de la captura internacional de Pinochet para encargarle fascículos al historiador conservador Gonzalo Vial (ex ministro del régimen militar) cuya publicación debía instruir periódicamente a la opinión pública –con sus relatos viciados por el dogmatismo– en materia de historia nacional, dejando muy en claro lo destructivo del gobierno de Salvador Allende y lo re-constructivo que había sido el programa

de la Junta Militar instaurada el 11 de septiembre de 1973. La visión histórica de Gonzalo Vial afín a la dictadura volvió a recordar el pasado nefasto de la Unidad Popular para que este sirviera de explicación y exculpación del golpe militar luego encabezado por Augusto Pinochet. Inspirada por una manipulación doctrinaria de la historia, la memoria reactivada del gobierno de Salvador Allende se erigió como el símbolo violentista de un pasado nacional que le servía a la derecha chilena para renovar el odio hacia el adversario político (concentrado en quienes atacaban a la figura de Pinochet) en un episodio que volvió a cobrar máxima conflictividad ideológica.

Durante los meses de detención de Pinochet en Londres, los medios destacaron el protagonismo de un contingente reaccionario de mujeres de la derecha chilena que salieron a la calle a defender al ex jefe militar. Entre las múltiples imágenes cargadas de históricas e históricas resonancias, apareció en las pantallas de la televisión la de estas mujeres defensoras de Pinochet que se manifestaron públicamente tal como lo habían hecho vehementemente otras mujeres de la burguesía en los tiempos de la Unidad Popular. El mismo fervor nacionalista y la misma exaltación militarista de estos comandos pinochetistas de mujeres que protestaron en la calle nos recordó inevitablemente al Poder Femenino que, encuadrado por los militantes de extrema-derecha del movimiento Patria y Libertad en los tiempos de “La marcha de las cacerolas”,² precipitó el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende en 1973.

Para una mujer, invadir la calle y adueñarse de su territorio (masculino) de luchas y acción social es traicionar el mandato de

2. Vale la pena consultar el relato de “La guerra de las mujeres” que consigna S. Montecino en su análisis de “la política maternal” activada por la derecha como fuerza contrarrevolucionaria en los años de la Unidad Popular (1991, pp. 101-108).

la femineidad burguesa que debe recluirse tradicionalmente en la privacidad del hogar y la familia. Sólo la emergencia de una crisis política vivida con todo el paroxismo de una situación de peligro y desesperación hizo que, en los tiempos de la Unidad Popular, las mujeres de la clase alta se decidieran a cometer una traición de género al salir de la intimidad de su casa: una traición que les fue permitida siempre y cuando, una vez conjurado el peligro, volvieran naturalmente a las convenciones de siempre que reafirman el confinamiento de los roles de la mujer-esposa y la mujer-dueña de casa en la esfera hogareña de lo privado. Tanto en los años previos al golpe militar como en octubre de 1998, el levantamiento de las mujeres y su organización en una fuerza políticamente activa se basó en el mismo llamado de siempre a defender, en contra de las fuerzas enemigas, la cohesión y la estabilidad de la Nación entendida como una ampliación natural de la familia.

Ciertas derivas psicoanalíticas de la teoría contemporánea nos hablan de las dificultades que experimentan las mujeres para adherir al contrato social, para integrarse al pacto simbólico de identidad y discurso que regula las relaciones entre sujetos e instituciones. Esto hace que, en períodos de convulsión histórica y política, las mujeres proyectan sobre el poder masculino la contra-investidura paranoica del orden simbólico inicialmente negado por ellas, transformándose así en fanáticas defensoras del orden establecido por mucho que dicho orden reproduzca el de la dominación patriarcal. Así se explica el compromiso histórico de las mujeres con los totalitarismos y los autoritarismos: su entrega en cuerpo y alma a las fuerzas de orden y seguridad con las que cuentan los regímenes de violencia para convertirlas en sus más fervorosas propagandistas. Cuando los valores del orden (continuidad, estabilidad, armonía) se sienten amenazados por la figura caotizante del desorden (antagonismos, divisiones, conflictos) que el poder autoritario-totalitario asocia a la destrucción y a la

muerte de la Patria y del Estado, las mujeres son llamadas a encarnar la defensa de la vida para cumplir con la ideología materna que la religión deposita en su condición natural de reproductoras y salvadoras de la especie. Vida/muerte, orden/caos, integridad/disolución son las polaridades que arman el escenario propicio para la intervención de lo simbólico-femenino encarnado en las mujeres a las que se les exige salvaguardar la homogeneidad de las esencias y la pureza trascendente de las categorías: Dios, Patria y Familia. El deslizamiento de lo maternal-familiar hacia lo patrio se debe a una retórica patriarcal-militarista que erige a la Nación en aquel bien supremo que el sacrificio de las madres deberá defender contra el peligro anarquizante de la revolución, para salvar así a la familia (tradiciones y convenciones) de las rupturas de signos con que las fuerzas del cambio pervierten el tranquilizante conformismo de la normalidad social. La figura del enemigo interno o externo, de todo lo que amenaza con disolver la pureza de la familia y la nación, va acompañada de una tajante división valórica entre lo positivo y lo negativo como una división que les sirve a los guardianes del Orden para imponer y mantener la inflexibilidad de su dogma. Con motivo de la captura internacional de Pinochet en Londres en octubre de 1998, la derecha chilena volvió al adoctrinamiento y a la reunificación ideológica en torno a lo “nacional” para, según ella, combatir los efectos de la nueva “conspiración maléfica” del socialismo y del comunismo internacionales acusados de haber perversamente organizado su venganza contra el ex jefe de la Junta Militar. Las mujeres pinochetistas de la derecha chilena les declararon la guerra al socialismo y al comunismo internacionales por considerar que, empujadas por las fuerzas del mal, se habían atrevido a castigar injustamente a Pinochet, el “Salvador de la Patria”.

Sabemos que, históricamente, el discurso fascista jugó con los deseos, las pulsiones y las fantasías sexuales de las mujeres (la

sublimación viril del mando; la erotización del principio de autoridad) apoyándose en la ideología familiarista que ordena la subordinación femenina al paradigma del Estado y la Nación con sus estereotipos de obediencia de la mujer-madre y de la mujer-esposa al *Pater*, es decir, al jefe de familia y al jefe de la Patria. Las escenas callejeras que filmó la televisión durante las marchas de mujeres chilenas en Santiago y Londres en 1988 nos demostraron cómo el mandato de la autoridad religiosa, mezclado con formas tradicionalmente consagradas de religiosidad popular en Chile, sigue condicionando la veneración sumisa de las mujeres pinochetistas a los íconos de lo patriarcal-militar. Asistimos, incluso, a cómo ellas llevaron esta veneración católica hasta el extremo de exhibir un Altar de la Patria portátil cuya pequeña estatua de yeso fundía el rostro de Pinochet con el de la Virgen María para conjugar así, en una misma ritualidad creyente, la imaginería católica del culto mariano con el *kitsch* patriótico del fervor militarista.

La leyenda de “Pinochet es inmortal” que llevaban grabados los carteles de los adherentes de Pinochet en Chile y Londres durante los meses de su captura internacional, cruzaba la fe religiosa con la glorificación patriótica-nacional de la obra del ex dictador (restauración del orden y modernización del país) apostando que, con su inmortalización, dicha obra histórica y social terminaría siendo finalmente revestida de crédito divino. Es como si, una vez santificada por la fe, la obra del gobierno militar pudiese aspirar a perdurar hasta el fin de los tiempos como reproductora –a perpetuidad– del “milagro” neoliberal del Chile de la modernización económica. El fanatismo religioso de sus adherentes femeninas reabsolutizó el símbolo-Pinochet en el imaginario de la derecha que quiso revertir el fatal episodio del dictador caído en desgracia por un miserable incidente-accidente de la historia, invistiéndolo de una fuerza definitivamente transhistórica. La divinización de lo humano que sacó a la figura del exdictador del

terreno demasiado contingencial de la vergonzante actualidad noticiosa de su captura y detención internacionales, iba destinada a transformarlo en un ícono sobrenatural. Para una derecha pinochetista siempre tan orgullosa de su estrategia militar de cálculos y preparativos, era necesario anular el sentido de derrota que implicaba el haberse visto burlada por la “conspiración mágica” de la izquierda internacional y para esto debió recurrir a la intemporalidad y trascendencia del mito. Es así como la derecha pinochetista reinscribió lo coyuntural del incidente-accidente de la captura judicial de Pinochet bajo el código supra-ordenador del Destino, apoyándose desde ya en la “Carta a los Chilenos” redactada por el mismo Pinochet en Londres durante su detención en diciembre de 1998: una “Carta a los Chilenos” en la que Pinochet invocaba fervorosamente a Dios y a la Providencia para que la desdichada suma de fallas y azares de su humillante captura internacional quedara grandilocuentemente magnificada por la figura suprema de la predestinación como figura sacrificial apta para convertirlo en un mártir.³

Los gritos de la calle

Las imágenes televisivas de los comandos pinochetistas de mujeres que salieron a la calle para protestar contra la detención del ex dictador hicieron visible la territorialidad social que reestratifica

3. En una carta dirigida al Presidente de la República, Eduardo Frei Ruiz Tagle, y reproducida en la prensa nacional como Carta Abierta, Augusto Pinochet escribe desde Londres: “Más allá de mis dolores y de las heridas que llevo en el alma por las injustas vejaciones de las que he sido objeto, quiero señalar que acepto esta nueva cruz con la humildad de un cristiano y el temple de un soldado... Ojalá el mío fuera el último sacrificio. Ojalá mis dolores y los agravios de que soy víctima pudieran satisfacer los siempre insaciables sentimientos de venganza” (Uribe y Vicuña, 1999, p. 165).

el poder del dinero en la ciudad de la postdictadura. Santiago de Chile es una ciudad en donde el orden desigualitario que separa a los ricos de los pobres debe ser custodiado por fronteras municipales, cordones arquitectónicos levantados a fuerza de especulación inmobiliaria que aíslan la parte modernizada (arriba) del resto del paisaje urbano (abajo), segregando así desechos y suciedades fuera del barrido perímetro de acumulación y condensación monetarias en el que viven los grupos adinerados. El barrio alto de la ciudad de Santiago (el barrio residencial de las embajadas y del ascenso empresarial) fue el sector urbano que las mujeres pinochetistas que salieron a protestar a la calle quisieron sobre-marcar como dominio reservado, como la propiedad inviolable de una clase económica que ejerce su superioridad social en base al exclusivo y excluyente privilegio del dinero.

Durante la dictadura militar, los recintos diplomáticos les habían dado refugio político a los perseguidos por el régimen militar de Pinochet para que se asilaran en su interior antes de partir al exilio. Invirtiendo la escena del recuerdo de la dictadura, las mujeres pinochetistas decidieron atrincherarse no adentro sino afuera de la embajada británica –símbolo odioso de un país que se había atrevido a secuestrar a Pinochet– para lanzar desde ahí sus gritos y consignas de fanáticas mal habladas, deslenguadas. Los gritos de “comunistas de mierda” (los mismos gritos que las mujeres de clase alta les lanzaban a los partidarios del gobierno de Salvador Allende durante la Unidad Popular) surgieron nuevamente desde lo más bajo de la fingida escala de la distinción que tanto se esmera en cuidar aquella burguesía chilena que vive en el barrio alto. En el primer plano de la noticia televisiva, muecas desencajadas vomitaron el odio gritando “las groserías, juramentos, maldiciones, y demás géneros verbales de las plazas públicas” (Bajtín, 1987, pp. 163-164) en un barrio que, precisamente, carece de plazas públicas por haber sido enteramente colonizado por el poder

empresarial que lo ha privatizado todo. La violencia exterminadora del odio resquebrajó la burguesa compostura de las mujeres de clase alta, llevando la vulgaridad de sus gritos detestables a correr el maquillaje de máscaras que se mostraron obscenas en nuestras pantallas televisivas.

El grito de “¡A boicotear los productos ingleses!” lanzado por las mujeres dirigentes políticas de la derecha chilena (partiendo por Evelyn Mattheí como fiel representante de la dictadura) en represalia a Gran Bretaña por el secuestro internacional de Pinochet, puso en evidencia cómo los defensores extremos del neoliberalismo económico reconocen en el consumo de bienes el único sistema de referencia válido al cual apelar para argumentar políticamente. La defensa moral de los valores y principios de la soberanía de Chile que trató de invocar la derecha chilena frente a la supuesta ofensa a “la dignidad nacional” que implicaba el arresto internacional de Pinochet, coexistió cínicamente en el discurso de esta misma derecha con los pragmáticos cálculos del intercambio comercial que solo entiende de apertura o de cierre de los mercados.

Transnacionalización del consumo, globalización económica, soberanía nacional y universalidad de los derechos humanos: el caso Pinochet puso flagrantemente en escena el doble filo de la paradoja que atrapa a la derecha en aquella red de contradicciones que la divide entre lo nacional (un sistema ya pretérito de referencias históricas, tradicionales y religiosas que aun pretende erigir los símbolos patrióticos como bandera de identidad del Estado-Nación) y lo post-nacional (la reconfiguración mundial de las sociedades interconectadas por los flujos desterritorializadores del capitalismo intensivo). Por un lado, la derecha chilena aplaude el discurso de la globalización económica que favorece la circulación destrabada de los bienes y los valores financieros que convergen, utilitariamente, en el pacto de intereses multiempresariales

tal como lo planeó desde un comienzo el modelo neoliberal incrustado en Chile por los economistas de la Escuela de Chicago. Por otro, esta misma derecha reclama –anacrónicamente– la vigencia de aquellos beneficios de inviolabilidad de las fronteras que se vinculan a una soberanía nacional cuando teme que esta inviolabilidad de las fronteras se vea transgredida por la universalización del discurso de los derechos humanos, rechazando así en lo ético lo que aplaude en lo económico.⁴ La derecha chilena, experta en aperturas de las fronteras cuando se trata de expansión económica global, se alertó frente a los peligros de la mundialización justo cuando se le pidió respetar la transnacionalización del derecho y atender la globalización planetaria de la justicia en materia de derechos humanos. Esta derecha no había asumido todavía que la contraparte a la expansión capitalista que subsumió a Chile en la integración globalizada a la economía-mundo iba a ser la obligación –indeseada por ella– de suscribir lo pactado por la justicia internacional a partir de la universalización del valor “derechos humanos”. La captura internacional de Pinochet en Londres puso así a la derecha chilena en una contradicción ideológico-discursiva entre, por un lado, su defensa irrestricta del modelo de libre comercio (el “hacia fuera” de una economía abierta) a cargo de las empresas transnacionales que extienden planetariamente las redes de la sociedad de mercado y, por otro, el proteccionismo (“hacia adentro”) del que quiso abusar la reivindicación jurídica de la “territorialidad de la ley” para defender crímenes militares aun no sentenciados en Chile por los tribunales nacionales de justicia.

4. Además está decir que el cinismo de este reclamo chileno por la autonomía y la soberanía nacionales frente a la captura de Pinochet en Londres, se olvidó completamente de las múltiples “intervenciones” (económicas y políticas) de los Estados Unidos en Chile que, durante el gobierno de Salvador Allende, auxiliaron a la derecha en su lucha anti-socialista.

Los múltiples tironeos entre enunciados de acentuación contraria que, alrededor de las palabras “internacionalidad”, “modernización”, “derecho”, “universalidad”, “soberanía”, “territorialidad”, sacudieron las entrevistas y conversaciones públicas en torno al caso Pinochet, señalan cómo las mismas palabras, según las pronuncien dirigentes pinochetistas o abogados de derechos humanos, se ven atravesadas por operativos de apropiación y contra-apropiación del sentido que las convierten en verdaderos campos de batalla socio-comunicativos. Una vez más, las disputas de términos se volvieron contiendas ideológicas entre la derecha y la izquierda, es decir, pugnas por el derecho de nombrar y de convertir los nombres en sellos de legitimación de una verdad del discurso. Así ocurre en el campo de la memoria con las palabras del recordar (al hablar, por ejemplo, de “pronunciamiento militar” –la derecha– o bien de “golpe militar” –la izquierda– para referirse al quiebre de la institucionalidad democrática que culminó con el bombardeo al Palacio de la Moneda) que dividen a la comunidad oponiendo a defensores y adversarios de la dictadura y, también, con las palabras que designan el presente según se prefiera hablar de “transición” (el oficialismo concertacionista) o bien de “postdictadura” (quienes se resisten u oponen a dicho oficialismo) para aplaudir o bien sospechar de la mezcla banal entre redemocratización y neoliberalismo que tiende a borrar la memoria de los vencidos para no agujerear con ella la narrativa dominante que busca re-conciliar el recuerdo.

La guerra de las imágenes

Con motivo del arresto de Pinochet en Londres, las calles de Santiago pasaron a ser el escenario visual de un enfrentamiento de corporalidades y gestualidades que chocaron violentamente entre sí. La imagen-recuerdo de las fotografías en blanco y negro de

los detenidos-desaparecidos que son exhibidas por los familiares de las víctimas libró su punzante guerra de la verdad contra las simulaciones fotogénicas del héroe Pinochet que levantaban sus defensoras en plena calle en un nuevo atropello simbólico a quienes habían sido ya atropelladas por la dictadura militar. La guerra entre los grupos de mujeres partidarias de Pinochet y los familiares de detenidos-desaparecidos se dio, sin tregua, en una lengua de imágenes fotográficas. Desfilaron los comandos de mujeres de la derecha chilena exhibiendo los emblemas del culto pinochetista: unos afiches a *full-color* retocados por la industria publicitaria del Senador Vitalicio cuya foto aparecía impresa en calcomanías y poleras estampadas con la leyenda “Yo amo a Pinochet”. Una leyenda donde el verbo “amar” tiene forma de corazón, tal como lo grafican los *posters* y calcomanías del mundo entero cuando se trata de promocionar una ciudad o un ídolo popular, con la síntesis gráfica del idioma sin fronteras que transnacionalizan el consumo de masas y la industria del turismo. Las incondicionales partidarias de la modernización económica del régimen militar eligieron, para graficar sus mensajes de adhesión a Pinochet, este código de serialización comercial y turística de la imagen que rige el feliz devenir-mercancía de los signos en la era del capitalismo intensivo. En el más dolido de los reversos de esta industrialización publicitaria y turística de las imágenes del consumo (logotipos y estereotipos) que viven de la banalidad de la serie y de las *apariencias*, se encontraban las mujeres de las agrupaciones de detenidos-desaparecidos que reclamaban por la verdad y la justicia de la *aparición* de los cuerpos aun sin encontrar.

Los retratos de desaparecidos que exhiben sus familiares en las calles muestran una fotocopia en blanco y negro, gráficamente contemporánea de los panfletos revolucionarios que agitaban el tiempo de militancias de los años sesenta como un tiempo anterior a la modernización de la política que recurre hoy a las

tecnologías mediáticas de los profesionales de la imagen. El desgaste de la fotocopia en blanco y negro de los retratos de desaparecidos políticos levantados por los familiares de las víctimas se oponía al descarado brillo publicitario del afiche de Pinochet desde una pre-modernidad técnica declaradamente refractaria a la actual tecno-mediatización de lo social. En los carteles de propaganda que exhibían sus admiradoras en la calle, Pinochet les sonría al pasado de la dictadura –como ex Jefe de la Junta Militar– y al futuro de su liberación, sintiéndose así dueño de una pose fotográfica que pretendía desafiar la eternidad. Mientras tanto, las fotos de los desaparecidos compartían el lapso de desesperanza que los había sumergido en la fosa común de la actualidad neoliberal por culpa de todo lo que la transición chilena dejó sin editar: biografías truncas y subjetividades heridas, cuerpos dañados y afectividades rotas. El desfile de los familiares que exhibían los retratos de sus desaparecidos en las calles llamaba a los transeúntes que los rodeaban a participar de los restos alegóricos de una disuelta ceremonia de parentescos. Descompaginados de cualquier álbum de familia, estos retratos sueltos acusaban a lo “nacional” (el emblema de la derecha que defiende a la “familia chilena”) de no ser sino un cruel simulacro de unidad y cohesión de una comunidad irremediabilmente dividida por el choque irreconciliable entre víctimas y victimarios.

En el otro extremo de la superficie indemne de la imagen victoriosa de Pinochet que sonreía en una imagen fotogénicamente coincidente con los nuevos tiempos de mediatización de la política, batallaba la opacidad de un grano fotográfico cuya precariedad y devastación materiales acusan el reviente de una trama impresa en base a supresiones y postergaciones, diferimientos y borraduras. El grano de los retratos fotocopiados en blanco y negro de los detenidos-desaparecidos parecía estar técnicamente inhabilitado para competir, en nitidez y brillo, con el rostro de un Pinochet

saturado de cromatismo televisivo. En efecto, los *posters* de Pinochet pertenecen a los tiempos de la política como imagen y espectáculo que promovió la misma transición neoliberal para distraer la atención de lo que *falta* (los cuerpos y la verdad) con todo lo que *sobra*: las gratificaciones mercantiles y su estilismo publicitario de lo nuevo. Las calles de Santiago activaron esta confrontación dolorosamente asimétrica entre la imagen-mercancía (Pinochet como *souvenir*) y el recuerdo-fetiche (el retrato de los desaparecidos cuya fotografía desaparece paulatinamente en la fotocopia). El desgaste y la melancolía como parte del pretérito visual de un significante-retrato gastado en la fotocopia en blanco y negro marcaban una distancia insalvable con las imágenes a *full color* del hipercapitalismo global del que se apropiaron visualmente las defensoras de Pinochet. Mientras la familia pinochetista se reunía en torno a la imagen de Pinochet cuya fotogenia era producto de una cínica operación de maquillaje que buscaba retocar la historia de la dictadura con una cosmética del falso mártir, la ética en blanco y negro de los rostros de las víctimas –unos rostros que *dan la cara y miran de frente*– actuaba silenciosamente como una perturbadora condena visual al Pinochet *simulador y encubridor* que defendían ciegamente sus exaltadas partidarias. Los enfrentamientos de mujeres en octubre de 1998 significaron, públicamente, que la verdad y la justicia ocuparan las imágenes en la calle como fosa y tribunal de la mirada.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Mattelart, Michéle (1977). Les femmes et l'ordre de la crise. *Tel Quel*, 74, 9-23.

Montecino, Sonia (1991). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Uribe, Armando y Vicuña, Miguel (1999). *El accidente Pinochet*. Santiago de Chile: Sudamericana.

La explosión mediática de la memoria y sus archivos audiovisuales*

Junto con constatar ciertos avances en materia de “políticas de la memoria” en Chile (avances que deberíamos juzgar como netamente insuficientes desde el punto de vista –irrenunciable– de las exigencias de “verdad y justicia” formuladas por las Agrupaciones de familiares de Detenidos-Desaparecidos), el investigador Steve J. Stern se pregunta lo siguiente: “¿Se ha logrado una renovación capaz de llegar a los no convencidos y a los jóvenes del futuro? Para las generaciones jóvenes que ya aceptaron que la ocurrencia de las violaciones atroces a los derechos humanos eran hechos verdaderos y moralmente inaceptables, ¿la memoria tiene aún la capacidad para seguir convocando?” (2013, p. 49).

Septiembre 2013 (el mes de la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar) se convirtió en una prueba de fuego para ensayar respuestas a estas preguntas al ofrecernos la oportunidad de medir la capacidad de renovación política y social de la fuerza persuasiva del discurso de la memoria en Chile. La necesidad de traspasar el umbral generacional de los cuarenta años obliga, sin duda, a idear nuevas estrategias de transmisión

* Este texto fue publicado en una versión anterior bajo el título “La explosión mediática de la memoria en septiembre 2013” en *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)* (Córdoba: Edivim, 2017).

del recuerdo histórico del golpe militar como un recuerdo que se encuentra cada vez más alejado en el tiempo para quienes no lo vivieron directamente y que, por lo mismo, necesita recrear sus puestas en escena socio-comunicativas para no perder vigencia en su interpelación a la ciudadanía. El umbral generacional de los cuarenta años señala de algún modo el cambio de escenario entre la *memoria* (la experiencia directa de lo sufrido por quienes fueron víctimas o testigos de los acontecimientos traumáticos) y lo que algunos teóricos llaman la “*posmemoria*”:¹ el universo simbólico-expresivo que se extiende indirectamente a toda la cadena de referencias e interpretaciones del recuerdo mediante versiones de versiones, imágenes de imágenes, relatos de relatos cada vez más alejados de su origen histórico. En septiembre 2013, a diferencia de las anteriores conmemoraciones del golpe militar en Chile, fueron los medios de comunicación masiva los que desempeñaron un rol protagónico en la explosión de la memoria social gracias a sus transmisiones de archivos conocidos y desconocidos, sus innumerables testimonios y entrevistas en la prensa y las pantallas de televisión. De este conjunto público de escenas conmemorativas y conmemorativas, elegí rescatar algunas de ellas para analizar ciertos montajes de sentido que sirven para desentrañar parte de lo oculto: la relación mediada –y mediatizada– entre

1. Mickael Lazzara precisa lo siguiente definición del término: “Dentro de los estudios de la memoria se acuña a fines de los años ochenta el término ‘posmemoria’ para estudiar productos culturales que exploran la perdurabilidad de las experiencias traumáticas a través de las generaciones (...) El campo de la posmemoria está abocado principalmente al estudio de producciones y mediaciones culturales de los procesos memorísticos (...) Se usa el término ‘memoria’ para referirse a la experiencia de quienes fueron víctimas de un hecho traumático mientras que la posmemoria se enfoca en los registros culturales producidos por quienes nacieron a la sombra de estos recuerdos” (En Szurmuk y Mckee Irwin, 2009, pp. 224-228).

imágenes y narraciones que los medios audiovisuales les ofrecieron a sus audiencias a la hora de confeccionar recuerdos. Es deber de la memoria crítica y de la crítica de la memoria preguntarse por la *calidad* de esta relación (forma, sustancia y expresión), sobre todo cuando los archivos audiovisuales se funden y se confunden en el *universo sin cualidades* de los medios que inhiben el saber sobre las imágenes y limitan el discernimiento de las conciencias para no volver objetos de juicio crítico a sus relatos de selección y difusión del pasado.

Huellas y archivo: la última vez...

¿Qué es una huella para la memoria? Una huella es la inscripción que deja lo acontecido en un soporte de retención perceptiva e imaginaria que le da perdurabilidad al recuerdo. Una huella es la señal intermitente que queda grabada en una superficie de marcación como rastro o vestigio de la experiencia del pasado. La huella es, por un lado, la traza misma (inscrita, grabada) que registra la memoria y, por otro, el potencial de reanimación del pasado depositado en esta reserva de trazos que se mantiene disponible para cualquier futura aparición del recuerdo. La huella es un signifiante clave para el análisis freudiano cuya genealogía de la memoria psíquica cifra en ella funciones de inscripción, superposición, tachadura y develamiento de las capas mnémicas que intervienen en el recuerdo. Pero, además, el tema de las huellas se ha vuelto constitutivo de la problemática contemporánea del archivo, entendiendo por “archivo” el dispositivo de almacenamiento de las trazas que deja grabado un acontecimiento en algún soporte de conservación (material o inmaterial) que lo protegerá de la desaparición y del olvido. La documentalidad de los archivos que guardan y transmiten el recuerdo del acontecer histórico le sirve a la disciplina de la historia para acumular pruebas e

indicios que la ayudan a corroborar la veracidad de los hechos. Sin embargo, el tema de los archivos desborda ampliamente los cotos de la investigación histórica, para expandirse como memoria pública en las sociedades de la comunicación que recurren a aquellas tecnologías en función de su capacidad para multiplicar y diseminar el alcance de las huellas reproductivas de los sucesos cubiertos por ellas. La capacidad de retención del soporte documental que preservan los archivos es la garantía de durabilidad de la huella como prolongación técnica del pasado que sirve para hacerles revivir a los espectadores del futuro la experiencia dejada atrás como algo que parecía irremediablemente ido. La indisociabilidad de la cadena *acontecimiento-grabación-reproducción-transmisión* que constituye la problemática de los archivos contiene una ambigüedad de tiempos y modos (pasado-presente; lejanía-cercanía; desaparición-reaparición; original-copia) que lleva las huellas del pasado a oscilar entre la *pérdida* (lo que ya-fue: lo que dejó de existir como algo irrepitiblemente *vivo* en su primera vez) y la *restitución* (el suplemento de duración técnica que salva del olvido al tiempo muerto de lo ya-sido, simulando efectos-de-presencia que se reeditan hasta el infinito de la repetición). Toda reproducción de archivo está siendo habitada por este dilema de lo muerto-vivo de un tiempo histórico y biográfico cuya vivencialidad padece inevitablemente la melancolía del duelo porque, pese a contar con la función reparadora de un sustituto tecnológico, sabe que dicho sustituto nunca logrará amortiguar la tristeza de la renuncia y la pérdida asociadas a lo irrepitible de lo vivido subjetivamente. Este dilema de lo *muerto-vivo* que trae la presencia sepultada en la huella en tanto presencia desvanecida aunque virtualmente disponible para que su pasado sea reanimado por la fuerza convocante del presente es lo que subyace a la figura ambivalente del *espectro*. Fantasmagoría de la memoria e insensibilidad de las tecnologías. La dramaticidad del recuerdo asociado al

trauma radica en que le exige a un presente más bien frío y calculador (el presente neoliberal de la sociedad mediática) lo que no es capaz de entregarnos para reverenciar el duelo, es decir, una poética de lo sensible capaz de ponerse a tono con la complejidad de las emociones depositadas en esta arqueología de la huella. Es por ello que, muchas veces, es la potencia simbólico-expresiva y metafórica del arte (capaz de armar pausas, relevos y transferencias que le devuelvan espesor al recuerdo) la que debe entrar a remediar la insensibilidad de las gramáticas del tiempo neoliberal cuya eficacia comunicacional requiere de vocabularios operativos que no aspiran a otro desenlace que el de la consumación inmediata de un mensaje velozmente tirado a la pasada.

Uno de los tantos programas televisivos difundidos en septiembre 2013 por la televisión chilena, el programa *11 íntimo* de Canal 13, recrea las vivencias de quienes vivieron *en directo* el golpe del 11 de septiembre de 1973. En este programa televisivo, dos testigos privilegiados se topan con las huellas (visuales, sonoras) de lo que ellos mismos grabaron como recuerdo de una última vez que consigna un doble final histórico: el de la derrota del sueño de la Unidad Popular y el de la muerte de Salvador Allende en el interior del palacio presidencial incendiándose el 11 de septiembre 1973. Manuel Martínez (camarógrafo de Televisión Nacional) y Leonardo Cáceres (jefe de prensa de Radio Magallanes) realizaban ambos sus tareas profesionales cuando les tocó ser *testigos únicos* de aquel momento último. M. Martínez captó la última imagen en vivo de Salvador Allende asomado al balcón del Palacio de La Moneda, antes del bombardeo y así lo relata *11 íntimo*:

Manuel Martínez tiene 32 años y hace cinco trabaja como camarógrafo en Televisión Nacional. Junto al resto de los periodistas, se mueve esa mañana del 11 de septiembre de un lado a otro, intentando captar un ambiente de tensa calma.

De pronto, sus ojos entrenados se dan cuenta de que algo pasa inadvertido para casi todos los demás. En ese momento, el camarógrafo Martínez no sospecha que está registrando en su película de cine la última imagen en movimiento que se tenga de Salvador Allende.

El programa televisivo muestra este archivo visual –grabado por M. Martínez– de Salvador Allende escrutando el horizonte a las ocho de la mañana (¿con qué indescifrable carga de pesar meditativo?) y saludando a escasos transeúntes apenas unas horas antes del bombardeo del mediodía, cuando el golpe militar ya había desencadenado su furia sin que se conociera aun su verdadero alcance. M. Martínez comenta en primera persona: “Esa mañana del 11 de septiembre, llegué a mi trabajo a las 7 de la mañana cuando de pronto me llama el jefe y dice ‘Váyanse todos a La Moneda porque hay ruidos de sables’ (...) Empezamos a mirar ahí qué pasa (...) Sale el Doctor Allende a mirar (...) Y eso yo lo alcanzo a tomar. Él está en el balcón. *Y esa fue la última vez que lo vi*”. L. Cáceres a su vez realizó la transmisión radiofónica del último discurso de Salvador Allende pronunciado cerca de las diez de la mañana desde el salón de La Moneda con su *adiós* al pueblo chileno, siendo Radio Magallanes la única radio de izquierda que seguía transmitiendo aquel día 11 de septiembre cuando las antenas de todas las demás radios ya habían sido bombardeadas. L. Cáceres recuerda en el programa televisivo:

En la radio Magallanes, estábamos trabajando con mucha tensión, *sabiendo que estábamos viviendo un momento que podía ser decisivo*. Estábamos tan fuertemente comprometidos que queríamos seguir transmitiendo, queríamos seguir llamando a la gente a resistir. Yo estaba convencido absolutamente de que los golpistas eran sólo un sector de las Fuerzas Armadas. Me dicen. “Leonardo, tengo el presidente en línea, anúncialo”.

Anuncio: “Y ahora se dirige a los trabajadores de todo el país a través de Radio Magallanes, el presidente de la República, Doctor Salvador Allende directamente desde el Palacio Presidencial” (...) A las 10.20 o 10.30 de la mañana, la radio de pronto dejó de transmitir.

Dos testigos de la historia –M. Martínez y L. Cáceres– encargados de manejar dos aparatos de captura de la imagen (la fotografía) y del sonido (la grabación radiofónica) se convirtieron en los últimos depositarios de las huellas visuales y auditivas de un pasado cuyo trágico *ya fue* logró perdurar hasta nuestros días como archivo a través de la imagen y el sonido: un archivo histórico que prolonga hasta hoy el efecto de presencia del cuerpo y de la voz del desaparecido Salvador Allende en un *todavía es* que, sin embargo, vemos y escuchamos sabiendo lo irrecuperable de su ausencia.

M. Martínez y L. Cáceres, testigos del pasado histórico que hoy revisitan su propio pasado biográfico, son filmados a cuarenta años plazo en el programa *11 íntimo* de Canal 13 que los pone en situación de *volver a mirar* (en una pantalla de televisión) y de *volver a escuchar* (en una grabadora-reproductora) lo que ellos mismos rescataron como vestigio sublime de un momento signado por la catástrofe. Ambos recuerdan en la pantalla de la televisión de hoy –*padeciendo el duelo*– el momento en que grabaron las últimas huellas visuales y sonoras de la existencia de Salvador Allende. Los saltos dados por la tecnología y sus aparatos entre, por un lado, el pasado de la captura de las huellas de la imagen y del sonido (11 de septiembre 1973) y, por otro, el presente de su retransmisión (cuarenta años después del golpe militar) resaltan el abismo que separa el momento único –original– del acontecer histórico de su posterior duplicación en copias múltiplemente reprocesadas. Los rostros impregnados de melancolía de M. Martínez y L. Cáceres reviviendo el recuerdo del 11 de septiembre de 1973 en la pantalla del programa, acusan recibo de esta brecha fantasmática

entre presencia y ausencia, vivencia y recreación en la que la prótesis de la técnica ayuda a la sobrevivencia del recuerdo pero, lamentablemente, lo hace sin poder evitar que la artefactualidad de los medios que reprocessan el archivo borre la emoción del cuerpo vivo, de la primera persona, de la experiencia única, del suceso vivido en tiempo real. M. Martínez vuelve a mirar en una pantalla de televisión digital la fotografía que, el 11 de septiembre de 1973, su cámara de reportero le robó furtivamente a un Allende indefenso en la escena del balcón (un Allende desprotegido frente a una contingencia que iba a terminar en fatalidad), justo antes de que el “compañero presidente” pasara definitivamente a la historia como mito y leyenda. A su vez L. Cáceres escucha una vez más, cuarenta años después de que fuera pronunciado en vivo, el discurso de Allende que su dedicación técnica y su entrega profesional salvaron para la eternidad en una cinta radiofónica: un discurso cuya majestuosidad sigue resonando hasta hoy como la *interminable* despedida del presidente de la Unidad Popular transmitida a las generaciones futuras gracias a la memoria depositada en los archivos del recuerdo. El lapso de cuarenta años entre ambas escenas de la historia y la memoria (un lapso de tiempo histórico atravesado por distintos procesos y sucesos político-sociales y, también, por varias mutaciones tecnológicas de la imagen y del sonido) escande la memoria de ambos testigos tal como reviven melancólicamente esa última vez de Salvador Allende. La memoria de la historia vivida por M. Martínez y L. Cáceres se *desfasa* –y se *desgarra*– entre la vivencia de una pérdida irrecuperable (el sueño roto de la Unidad Popular y la muerte sacrificial de quien encarnaba ese sueño) y la recuperación técnica de aquellas huellas (su imagen y su voz) que sellan el acontecimiento trágico del quiebre de la historia con una cita que se retransmite en el presente mediante su trabajo de iteración y diferimiento de un infinito *duelo de duelos*.

Reminiscencia subjetiva, suplantación tecnológica y espectralidad de las huellas en el recuerdo emocionado de una última vez que se pregunta dónde y cómo vencer la indiferencia de un presente hecho de simulacros y repeticiones mediáticas, para que algún estrato sensible arme consonancia entre lo singular y único, lo intransferible, de la experiencia de la historia de estos dos testigos exclusivos del pasado y los nuevos destinatarios de las promesa incumplidas y por renovarse de este pasado trágico que sigue vibrando entre desaparición y reaparición.

El bombardeo a La Moneda

Desde que existen medios de reproducción técnica de la imagen y del sonido, la prensa y la televisión se sienten en la obligación de cubrir todos los acontecimientos destinados a ser considerados como tales por la historia sabiendo que ningún hecho adquiere el carácter de acontecimiento sin la cobertura de estos medios que lo proyectan en la esfera comunicativa de las sociedades de la información. Ya no existe acontecimiento histórico que se mantenga fuera del alcance de las técnicas encargadas de difundirlo masivamente bajo la forma documentada de un archivo audiovisual. ¿Cómo no lo va a saber el Chile golpeado del 11 de septiembre de 1973 que asiste una y otra vez, en cada ciclo conmemorativo del golpe de Estado, a la retransmisión de la filmación del bombardeo a La Moneda? Una y otra vez las mismas imágenes: los cazabombarderos *Hawker Hunter* iniciando el ataque aéreo, los tanques militares rondando el Palacio de La Moneda, las llamas incendiando sus muros y ventanas, la bandera de Chile quemándose en los altos del palacio. Pese a la abundante desclasificación de archivos fotográficos y audiovisuales del 11 de septiembre de 1973 realizada con motivo de estos cuarenta años del golpe militar, es curioso que se repita casi siempre la misma única toma del bombardeo

a La Moneda: el mismo ángulo preferencial (desde las ventanas de lo que era entonces el hotel Carrera en la plaza de la Constitución) y la misma vista afligida sobre el avance de la destrucción militar que agrede el edificio de gobierno como símbolo republicano de la vida democrática; el mismo encuadre y, a la vez, la misma ausencia de “punto de vista” (algo así como el desfallecimiento de cualquier intencionalidad de sentido) en esta toma estupefacta, consternada, que filma lo que acontece intuyendo que esta imagen tendrá después la fuerza probatoria de ser el referente indelible de que el golpe militar ocurrió *tal cual*. Aunque la toma visual de La Moneda en llamas parezca sostenida a duras penas por la mirada atónita de los testigos casuales que *no pueden creer lo que ven*, esta toma dejará constancia para la posteridad de que la violencia del ataque militar contra el palacio presidencial es un dato incontrovertible. Desde ya, el *así fue* de esta última imagen de La Moneda quemándose se ha vuelto sobredeterminante en el proceso de recordación histórica del golpe militar de 1973. Si “la imagen es el ojo de la historia por su tenaz vocación de hacer visible” (Didi-Huberman, 2004, p. 67), el fuego del incendio de La Moneda es el ojo de la historia quemándose de una vez y para siempre en la multiplicación de sus archivos.

La insistencia y la persistencia televisivas de esta misma imagen (la del incendio de La Moneda del 11 de septiembre 1973) cumple con un primer requisito de atención pública que formula Susan Sontag: “Crear en la conciencia de los espectadores, expuestos a dramas de todas partes, un mirador para un conflicto determinado” (2003, p. 30). La imagen fija, abismada, del frontis de la Moneda en llamas es el “mirador” de la conciencia histórica que *mira fijo* (incrédulo) el acontecimiento del golpe de Estado en Chile. Cada vez que aparece la misma imagen del 11 de septiembre, invade nuestras pantallas el estupor de la mirada que no alcanza a convencerse de lo que ve: La Moneda atacada desde el

aire y bombardeada. Pese a su condición única, esta misma imagen que ha sido mil veces transmitida en el mundo debe luchar contra el acostumbramiento del efecto-repetición que termina por debilitar la intensidad de cualquier recuerdo. Desde ya, esta misma imagen reiterada al infinito, experimenta en cada nueva proyección la alteración de su materia perceptiva debido a los saltos tecnológicos que la trasladan de un archivo a otro archivo: “la imagen es desde ya transformada con cada acto de visualización que utilice una diferente o nueva tecnología” (Groys, 2012, pp. 17-24). La explosión archivística de los programas televisivos de septiembre 2013 evidenció, junto con lo real *tal cual* de la primera grabación del bombardeo de La Moneda, la cantidad de reprocesamientos tecnológicos que afectaron su imagen cambiada infinitas veces de soportes audiovisuales. Pese a que la imagen registra un acontecimiento grabado en vivo y en directo, estos soportes que van de lo analógico de la fotografía (pasado) a lo digital de su reproducción (presente) terminan mezclando originales y copias en una confusión de registros cuya transmedialidad parecería aumentar la distancia que separa lo indicial del tiempo histórico en el que ocurrió la toma original (la primera vista de La Moneda bombardeada que acusa el efecto traumático del *shock* de la historia) de lo que vino después (las imágenes duplicadas y procesadas del golpe militar mediante retoques de post-producción). Sin embargo, estos retoques no alcanzarán nunca a cubrir el vacío de la pérdida vivencial de la historia como acontecimiento que escinde nuestra memoria manteniéndola en estado de *shock*. Pese a estos retoques de última tecnología, la imagen del Palacio de la Moneda en llamas sigue alegorizando la catástrofe de lo real al volverse una “imagen que arde” en el sentido expuesto por Didi-Huberman: “No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas” (2013, p. 15). Pese a los

infinitos reprocesamientos técnicos de sus copias multiplicadas, la imagen de La Moneda en llamas sigue ardiendo como en su primer incendio y sus cenizas nos enlutarán para siempre.

Es llamativo que la toma visual de otra catástrofe que compite globalmente –en repetición y saturación icónicas– con la del bombardeo a La Moneda del 11 de septiembre de 1973 en Santiago de Chile, sea la toma del atentado a las Torres Gemelas de Nueva York realizado un mismo 11 de septiembre pero esta vez del 2001. Para los testigos de este atentado en Nueva York, la sensación frente a lo inasimilable de “un *ver* dislocado del *saber*” que supera cualquier capacidad de comprensión (Taylor, 2015, p. 344), pudo haber sido parecida a la que experimentaron los testigos del bombardeo de La Moneda en Santiago de Chile en 1973. Sin embargo, las condiciones de captación y difusión de estas dos imágenes catastróficas distan mucho de ser las mismas. La imagen de La Moneda en llamas registró la única toma filmada que pudo haber sido captada aquel día debido a la censura instaurada por el golpe militar desde el inicio de la intervención de la dictadura en el país. En cambio, la circulación mundializada de una *misma* imagen de las Torres Gemelas *como si fuese la única* se debe ya no a la censura de una dictadura militar, sino a cómo hoy la visión es uniformada por “los efectos de la globalización sobre el mercado de las imágenes y, por lo tanto, sobre las representaciones de la actualidad” (Chéroux, 2013, p. 41) que, editadas por un punto de vista que estandariza la mirada, difunde su oferta visual según los códigos dominantes de la cultura mediática a escala planetaria.

La imagen de La Moneda tomada por asalto en Chile (11 de septiembre de 1973) y la de las Torres Gemelas derrumbándose en Nueva York (11 de septiembre de 2001) que comparten las pantallas de la televisión global como dos imágenes emblemáticas de las catástrofes están asociadas secretamente entre sí por una conexión maldita entre Estados Unidos y América Latina que remonta

a la intervención norteamericana en la preparación del golpe militar en Chile. Por mucho que lo intenten las cadenas de información y difusión globales, este grave antecedente histórico no logra disiparse bajo la coincidencia de que, un mismo 11 de septiembre, se hayan producido muertes en ambos países como si la constatación informativa de este hecho (las miles de muertes) tratara de igualar la conciencia moral de los espectadores de todas partes frente a una equivalencia en pérdidas humanas en Chile y en Estados Unidos que debería suspender el juicio político sobre las características de cada suceso. La globalización de estas dos imágenes de desastres podría ser leída incluso como un nuevo juego perverso del Imperio. Es como si la multiplicación global de la imagen del derrumbe de las Torres Gemelas –relatado siempre como algo *incomparable, sin precedente en la magnitud del horror*– quisiera enfatizar comunicativamente la voluntad de dominio de Estados Unidos, robándole descaradamente a la memoria sacrificada del golpe chileno el protagonismo visual de su anterioridad histórica y de la excepcionalidad dramática de su propio 11 de septiembre. Al querer desplazar el bombardeo de La Moneda de la primera plana de la memoria colectiva para reemplazarlo por las imágenes de las Torres Gemelas, es como si la globalización norteamericana estuviese acometiendo un segundo “golpe” en contra de Chile (esta vez mediático en lugar de político-económico) después de haber querido siempre esconder el indisoluble trazo de unión que llevó la intervención norteamericana a colaborar secretamente con el rompimiento de la democracia y la instauración de la dictadura militar en Chile que representa “nuestro” 11 de septiembre.

S. Sontag formula un segundo requisito de atención pública en torno a las imágenes de desastres que difunden globalmente nuestras pantallas, insistiendo en la necesidad crítica de una “transmisión y retransmisión de *retazos de las secuencias sobre el*

conflicto” (2003, p. 30) que sea capaz de detallar el concurso de circunstancias que le otorga *particularidad* a la imagen para que esta no se confunda con los “dramas de todas partes” que, al competir en la misión de espectacularizar la tragedia para audiencias globalizadas, terminan indiferenciando las catástrofes en un repertorio universal de la tragedia. Nosotros debemos recordar en Chile que la primera vez que vimos, en copias semi-clandestinas, la imagen del bombardeo a La Moneda como una imagen magistralmente inserta en una trama narrativa cuya intriga monumental urdía múltiples “retazos de secuencias sobre el conflicto”, fue en el grandioso documental de Patricio Guzmán *La batalla de Chile*. Sin embargo, en la amplia cobertura televisiva de la conmemoración de septiembre de 2013, se instaló una *zona ciega* que nos impidió ver lo que debería habernos saltado a la vista desde hace tiempo ya: el modo en que las imágenes repetidas de La Moneda en llamas exhibidas en la televisión chilena evitan sistemáticamente referirse a la versión documentalista de P. Guzmán que fue la primera en cargar a estas imágenes de épica histórica. La televisión chilena se comporta como si no supiera que la narrativa cinematográfica de *La batalla de Chile* es la que sigue dibujando el más complejo de todos los ensayos de interpretación sobre la Unidad Popular y el golpe de Estado con el que contamos filmicamente. Esta zona ciega de septiembre de 2013 nubló una vez más la formulación de una pregunta sin embargo obligatoria: ¿qué es lo que justifica que, después del fin de la dictadura y de tan largos años de transición, *La batalla de Chile* de P. Guzmán siga confiscada por un canal de televisión pública (Televisión Nacional: el “canal de todos los chilenos”) que, pese a haber adquirido los derechos de la película, se resiste aun a exhibir sus imágenes? Quizás esta confiscación de la referencia a *La batalla de Chile* se deba a la misma razón que evoca S. Sontag (la de la necesidad de “transmisión y retransmisión de retazos de secuencias sobre el conflicto”), solo

que invertida en su uso crítico. El temor frente a la reactivación política del recuerdo histórico del golpe militar de 1973 expresado por la transición chilena que prefiere amortiguar “el conflicto”, podría tener que ver con que la edición de *La batalla de Chile* de P. Guzmán fue capaz de recrear la relación entre disyuntivas de sentido e imaginación política desde sus múltiples pliegues contingente. Cuarenta años después, el espectador de *La Batalla de Chile* aún se siente invitado a montar libremente los “retazos de las secuencias sobre el conflicto” que se escapan del guion prediseñado de la historia de los hechos.

La edición que P. Guzmán realizó en el exilio de su película *La batalla de Chile* arma una trilogía (1975-1979) compuesta por “La insurrección de la burguesía”, “El golpe de Estado” y “El poder popular”. El autor materializa un excepcional recurso autoral de *insubordinación cronológica* que consiste en hacer que la tercera y última parte de la trilogía sea “El poder popular” y no “El golpe de Estado”, como lo hubiese recomendado un orden fiel a la secuencialidad de la historia. Es este recurso de insubordinación cronológica montado audazmente por P. Guzmán el que permite a la memoria de la historia de la Unidad Popular no dejarse derrotar por el remate fáctico del golpe militar de 1973. Gracias a la alteración de la secuencia de la historia que cambia, en la edición, el ordenamiento temporal de la sucesión real de los hechos, *La batalla de Chile* lleva la insumisa máquina corpórea de los tiempos revolucionarios de Salvador Allende (“El poder popular”) a seguir disparando su carga de aspiraciones y revueltas aun después de haber sido dinamitada por “El golpe de Estado”. Quizás sea este subversivo modo de temporalización del recuerdo capaz de invertir la relación histórica entre pasado, presente y futuro el que sigue siendo considerado peligroso por el control social de los medios que continúan ejerciendo una virtual censura sobre *La batalla de Chile* de P. Guzmán. Desobedeciendo la clausura de un

pasado finito, ya consignado, la máquina del tiempo de *La batalla de Chile* mantiene viva la potencia de rebeldía del pasado anterior al del golpe de Estado (“El poder popular”) para que este pasado insurrecto le siga traspasando sus energías de cambio a nuestro presente-futuro. Esta operación rebelde de la imaginación política e histórica es, sin duda, lo que más rechaza el conformismo del tiempo neoliberal en el que nos toca conmemorar estos cuarenta años del golpe militar, evitando toda memoria que busque transmitirse como trágica y utópica a la vez.

El poder de las imágenes y el control de los medios

El programa *Chile: las imágenes prohibidas* de Chilevisión (el programa con mayor *rating* televisivo durante septiembre de 2013) apostó a la siguiente estrategia comunicativa en su presentación:

Cuarenta años han pasado desde el golpe militar y aún hay mucho que no sabemos, historias y testimonios silenciados. *Imágenes que, durante los diecisiete años de la dictadura, estuvieron prohibidas en la televisión y que, tras veintitrés años de democracia, aún siguen olvidadas.* Un archivo inédito que rescatamos del olvido y que, por primera vez, sale a la luz (...) Son imágenes que recorrieron el mundo pero que, en Chile, fueron censuradas (...) La fuerza de su crudeza aún nos sorprende. Estas son las imágenes que logramos rescatar (...) Son registros fragmentados, historias de vida, dolor y muerte de chilenos anónimos que revelan fielmente lo que aquí ocurrió.

A diferencia de lo ocurrido en otros canales televisivos, el punto de vista que articula *Chile. Las imágenes prohibidas* de Chilevisión denuncia abiertamente las violaciones a los derechos humanos, sin buscar compensar esta denuncia con las explicaciones,

siempre tan requeridas por la derecha, de cómo el golpe militar fue respuesta a la exacerbación del odio y al arruinamiento de la democracia causados por el gobierno de la Unidad Popular. A lo largo de sus cuatro capítulos, el programa solidariza explícitamente con la posición de las víctimas de la represión dictatorial. Al defender su aporte a la revelación pública de lo que aún permanecería invisibilizado como recuerdo (“cuarenta años han pasado desde el golpe militar y aún hay mucho que no sabemos, historias y testimonios silenciados”), el programa de Chilevisión atiende el tema de la memoria intergeneracional poniendo en circulación materiales desconocidos o insuficientemente conocidos que aspiran a remecer la conciencia, en especial de los espectadores más jóvenes.

La densidad referencial (histórica, político-social) del material audiovisual difundido por *Chile: las imágenes prohibidas* y la emotividad del registro de las entrevistas a víctimas conocidas de la represión militar (Estela Ortiz, Manuel Guerrero, Javiera Parada, Carmen Gloria Quintana, entre otros) contribuyeron sin duda a extender y reforzar el campo de la memoria social. Los archivos filmados intensificaron el recuerdo de los años de la violencia militar, con una doble apuesta al poder de las imágenes: un poder *autentificante* (lo exhibido en la pantalla se percibe como habiendo ocurrido tal cual debido al efecto-“verdad” del género documental que, por lo mismo, le otorga plena credibilidad a la denuncia contra los derechos humanos violados por la dictadura) y un poder *condenatorio* (los abusos relatados en primera persona por víctimas o fieles testigos son tan auténticos que la gravedad del daño sólo puede ser reprobada sin posibilidad de justificación alguna). No es de extrañarse entonces que la derecha chilena y la prensa que le es afín, frente al masivo éxito de este programa en los cuarenta años del golpe militar, haya reaccionado con suspicacia

advirtiendo que “debe ponerse en discusión los problemas de las imágenes como fuente para conocer el pasado”.²

Bien sabemos que las imágenes de archivo se comportan como evidencias en la medida en que consignan –indicialmente– el “eso ha sido” del suceso histórico mediante sus aparatos de captación y mostración de lo real. Así y todo, las imágenes siempre requieren ser insertadas en un contexto de análisis crítico de las diferentes pautas culturales que organizan su significación e interpretación sociales, para evaluar lo que se oculta tras el mito de la “objetividad” de la técnica como prueba de realidad. Nunca es inocente la selectividad del encuadre (¿qué se incluye y qué se excluye dentro/fuera de la imagen; ¿cuál es el campo de visión que privilegia la toma?), la intencionalidad del punto de vista (¿qué tipo de reacción en el espectador busca suscitar la perspectiva que orienta el sentido de la imagen?) ni la narratividad de la escena (¿agenciando qué tipo de memoria se nos relata la historia del pasado que irá modelando el recuerdo?). Sobre todo, si de *visión* se trata, debe analizarse la *delimitación del marco*, es decir, los bordes que separan el cuadro de aparición de las imágenes de su entorno oculto y de las reglas trazadas entre lo visible (lo mostrable) y lo no-visible (lo escondido) que habilitan diariamente las tecnologías de comunicación dominantes. Este es el tipo de contextualización semiótico-discursiva e ideológico-cultural que más eficazmente contribuye a una *crítica de la memoria* cuando se lo aplica a la difusión de los archivos para interrogar dicha difusión desde las estrategias de omisión y/o rescate que separan lo *dispuesto a la vista* de lo *retirado de circulación*.

Es cierto que ni la indignación moral frente a los abusos cometidos por las máquinas de terror de la dictadura ni la

2. Así lo señala un reportaje publicado a propósito de otro programa televisivo (*El Mercurio*, 22 de diciembre 2013, p. E6).

compasión por las víctimas de estos abusos bastan para fortalecer una conciencia crítica sobre cómo se va fabricando el recuerdo de la historia. Le hace falta a la crítica analizar el carácter *editado* del recuerdo para comprender mejor cómo su trabajo con la memoria entra en conformidad o disconformidad con las pautas socio-comunicativas del poder de los medios que rigió durante el Chile de la transición. En el caso del programa televisivo *Chile: las imágenes prohibidas*, la fuerza de lo *mostrado* (la desclasificación de archivos audiovisuales nunca antes exhibidos televisivamente) tendió, por ejemplo, a inhibir cualquier pregunta sobre las verdaderas razones que mantuvieron a estas imágenes como *no mostradas* o bien como *no-mostrables* durante la transición, mucho tiempo después de que se hubiesen levantado las condiciones de censura de la dictadura.

Faltó instalar en la escena pública nacional, durante septiembre de 2013, preguntas referidas no únicamente a las históricas condiciones de producción de estas imágenes valientemente captadas durante la dictadura sino, más incómodamente, a las condiciones de reconocimiento que les fueron negadas durante la transición. La principal respuesta que explica esta negación tiene que ver obviamente con la subordinación empresarial a los poderes que controlan la prensa y la televisión (por la vía indirecta del aviso publicitario o por la vía directa del enmarque ideológico) que buscaron sellar, sin culpa, las grietas de la memoria para que no resquebrajaran el pacto dominante entre economía y sociedad durante la transición.

El éxito televisivo de los materiales ocultos de *Chile: las imágenes prohibidas* en septiembre de 2013 no dejó que fijáramos la mirada, más exigentemente, sobre el resto de lo visible-invisible que figura como material crítico para someter a escrutinio no solo los criterios de prohibición en torno a determinadas imágenes sino las reglas de tolerancia que hicieron que otras, inexplicablemente,

gozaran de la banal permisividad que otorga el relajó o la distracción. A más de cuarenta años del golpe militar, el periodista Pablo Honorato³ sigue despachando regularmente sus informes diarios al noticiero de Canal 13 “Desde los Tribunales de Justicia”, ocupando los mismos pasillos de cuya sospechosa hospitalidad abusó en los tiempos del régimen de Augusto Pinochet, para entrevistar en tono cómplice al tenebroso Fiscal Militar Fernando Torres, al amenazante Procurador General de la República Ambrosio Rodríguez: el mismo Pablo Honorato que desinformaba sobre las ejecuciones de presos políticos durante la dictadura, informándolas como “enfrentamientos entre militares y opositores al régimen”. ¿Por qué la televisión chilena autoriza esta perniciosa vuelta a la “escena del crimen” que le permite a un periodista del presente seguir reportando, imperturbable, desde los mismos Tribunales de Justicia de cuya complicidad con la dictadura renegaban sus informes en el pasado, como si se tratara esta de una cita anodina? Faltó un desmontaje crítico de los signos para hacer patente, en el mes de los cuarenta años del golpe militar, la incompatibilidad moral entre estas dos escenificaciones de la memoria que se reparten cómodamente la pantalla: por un lado, el desocultamiento de las imágenes censuradas de la dictadura en programas televisivos como *Chile: las imágenes prohibidas* que busca indignar las conciencias y, por otro, la ofensiva reiteración de una cita de noticiero (“Pablo Honorato desde los Tribunales de Justicia”) que

3. Pablo Honorato es un periodista que, durante la dictadura militar, trabajó en el canal de televisión Canal 13 (entre otros medios) cuyos noticieros tergiversaban la realidad de los hechos cubriéndolos con la información falsa que entregaban los aparatos de comunicación de la dictadura. Ha sido acusado por diversas Agrupaciones de Derechos Humanos de haber colaborado, en tanto periodista, con el régimen militar. Hasta la fecha de hoy, sigue desempeñándose en Canal 13 transmitiendo diariamente sus Informes “desde los Tribunales de Justicia de Santiago”.

lleva el recuerdo condenable de la desinformación y la contra-información con que el régimen militar ocultaba sus crímenes para prolongar en el hoy –invisiblemente– la falsedad del ayer. El desocultamiento de los archivos de la memoria política y social (*Chile: las imágenes prohibidas*) coexistió pasivamente con el ocultamiento de la memoria periodística, sin espacio crítico para la actualización del recuerdo de cómo ciertos medios informativos ayudaron al gobierno militar en su empresa de negación de los crímenes. La revoltura televisiva que le dio cabida a esta coexistencia pasiva entre *exhibir* o, por el contrario, *disimular* las huellas de la responsabilidad política y ética de la memoria de la dictadura, solo se entiende desde la consigna transicional de un pluralismo acrítico que, a semejanza del mercado, cultiva la diversidad rechazando cualquier confrontación de puntos de vista entre posturas antagónicas para no echar a perder el lugar común del consenso como único punto de encuentro.

Testimonios y revelaciones: el spot televisivo

El giro testimonial de los relatos sobre el pasado acude a la voz de lo biográfico para que la memoria lleve el sello experiencial que le imprime el uso de la primera persona. El ciclo conmemorativo de los cuarenta años del golpe militar en Chile abundó en relatos memorísticos que buscaban recrear los trayectos de vida de actores principales y secundarios de los tiempos de la dictadura.

Los testimonios y las confesiones tienen el mérito, en los contextos postdictatoriales, de recordar lo que la destrucción criminal quiso dejar sin registro haciendo que estas voces rescatadas del infierno, al revelar lo padecido, se conviertan en pruebas irrefutables del horror consumado. El giro biográfico-testimonial del acto de recordar el pasado hilvana relatos que les significan a las víctimas sobreponerse tanto al olvido (la borradura de

la experiencia) como al duelo no procesado (la falta de elaboración del recuerdo que, bloqueado, no logra integrarse a nuevos trayectos de experiencia y conciencia vitales). Al hacer públicos estos testimonios, víctimas y testigos no solo ingresan a un camino de reparación del dolor personal sino que, además, les proporcionan a la historia y a la memoria sociales la prueba viviente de que toman la palabra quienes sufrieron en carne propia las abominaciones de la persecución y la tortura de cuyos hechos renegó oficialmente el régimen dictatorial.

Durante los largos años de la transición chilena gobernados por el discurso de la reconciliación, el artefacto retórico y político del consenso quiso formalizar la reintegración de los miembros de una comunidad desintegrada a través de la homogeneidad forzada de un “nosotros” deseoso de reconciliación. En el paisaje socio-comunicativo de los años de la transición, la memoria de las atrocidades de la dictadura quedó básicamente consignada en los Informes de tribunales o en las Comisiones de derechos humanos, sin que las voces denunciantes pudiesen verbalizar el horror en la esfera pública de los discursos aceptados. Las subjetividades lastimadas de las víctimas de la tortura y la represión quedaron privadas de universos de sentido, sin territorios expresivos para transmitir públicamente los alcances del daño que las seguían lacerando. Después de largos años de silencio y omisión, algunas de estas voces sofocadas y postergadas de las víctimas (“Nosotros los torturados fuimos mucho tiempo olvidados”)⁴ encontraron la oportunidad de ser escuchadas en los medios de comunicación nacionales con motivo de la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar.

4. Así se expresa Feliciano Cerda en la entrevista del programa *Mentiras Verdaderas* de La Red el miércoles 28 de agosto de 2013.

El programa *Mentiras Verdaderas* del canal La Red les dedicó una secuencia de largas entrevistas a varios ex detenidos y torturados, prestándoles especial atención periodística a ex torturados del centro de detención Tejas Verdes,⁵ Manuel Zárate, Feliciano Cerda, Olga Letellier y Ana Becerra. Estos sobrevivientes de la tortura agradecieron el hecho de comparecer televisivamente dando su testimonio porque esta oportunidad les significaba algo así como una prueba de *restitución de identidad*: “Cuántas gracias le doy a este programa (...) Así muchos compañeros también pudieron relatar lo que vivieron. Ya no soy de segunda clase. Soy una chilena más. Por fin me pueden creer que todo eso que pasó fue verdad”, así lo reconoce Olga Letellier en la pantalla de La Red el 10 de septiembre de 2013.

Sin embargo, debemos reparar en la ambivalencia de lo que implica publicitar mediáticamente los testimonios de ciertas experiencias límite como la tortura. Esta ambivalencia se juega entre, por un lado, el beneficio reparador que estos testimonios compartidos les reportan a las víctimas y también las pruebas que le aportan a la sociedad en el reconocimiento del pasado (la veracidad no sólo *experiencial* sino también *referencial* de situaciones de horror extremo que la opinión pública se ve forzada a rechazar moralmente) y, por otro, los excesos de esta publicitación de lo extremo que bordean peligrosamente la transgresión sensacionalista que viola ciertos límites del pudor. Una transgresión que, televisivamente, puede verse impulsada por la ambientación misma de las entrevistas que *desentona*, es decir, que *falla en el tono de*

5. El centro de reclusión y tortura Tejas Verdes (o Regimiento Escuela de Ingenieros Militares Tejas Verdes, ubicado en la provincia de San Antonio) fue el lugar donde, a partir del mismo 11 de septiembre de 1973, se torturó sistemáticamente bajo las instrucciones de Manuel Contreras, Jefe de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) (ver Rebolledo, 2012).

recogimiento ameritado por la gravedad de la confesión debido, por ejemplo, a una iluminación demasiado brillante, a una escenografía muy vistosa, a la brusquedad inquisidora de ciertas preguntas, al foco voyerista sobre rostros demasiado al descubierto, al insano trasfondo de morbosidad del público y, en el caso del canal de televisión La Red, al título mismo del programa (*Mentiras verdaderas*) que podría llegar, indirectamente, a distorsionar la situación de habla de los entrevistados. No podemos nunca perder de vista lo siguiente: los dispositivos del terror que el régimen militar les aplicó a las víctimas no sólo sirvieron para despojarlos de sus épicas revolucionarias en un masivo operativo de exterminio ideológico sino, también, para volver los cuerpos dóciles a la ofensiva neoliberal que, entre otros efectos, usa las imágenes-mercancías para comercializarlo todo en sus competencias publicitarias de *rating* televisivo, incluyendo los rostros de las víctimas de la tortura que, al hacer transitar sus testimonios desde lo privado hacia lo público-mediático, corren el peligro de verse devorados por la trivialidad del mercado de lo impactante.

Una referencia ineludible, aunque ya lejana en el tiempo, para inscribir la secuencia de testimonios de los sobrevivientes a la tortura del centro de detención Tejas Verdes que compartieron su experiencia, lo constituye sin duda el libro de Hernán Valdés, *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile* que circuló fuera de Chile por primera vez en 1974. Este fue el primer testimonio dedicado no sólo a relatar la experiencia de sufrimiento personal de alguien sometido al rigor y la humillación del encierro y la tortura en el campo de Tejas Verdes sino a denunciar el sistema concentracionario de la violencia represiva, acumulando indicios de cómo funcionaba dicho sistema en el secreto y el anonimato de sus organizaciones criminales. La textura literaria de la voz testimonial de H. Valdés fue capaz de adentrarse en los huecos y agujeros de la destrucción, modulando el drama con una

escritura que en sí misma actuaba como recurso de sobrevivencia frente a la voluntad aniquiladora de la conciencia ya que dicha escritura se proponía salvar el habla (en tanto sustancia expresiva y capacidad significativa) para recrear toda la catástrofe orgánica y corporal que atentaba contra la integridad del sujeto bajo tortura. La soledad escritural de la confección de un testimonio refugiado en la búsqueda *retrospectiva e introspectiva* del sentido (el de H. Valdés) evoca una circunstancia bien distinta a la montada en un *set* televisivo en el que la presión exhibitiva del registro en vivo y en directo (el del programa *Mentiras verdaderas*) puede incitar el testimonio de las víctimas a una sobre-dramatización efectista, sin nada recóndito.

La fuerza confirmativa del testimonio (la certeza que entrega la voz presencial del testigo respecto de la fidelidad existente entre lo *vivido* y lo *narrado* en el caso de estas experiencias límite) se concentra en torno a la precisión de los detalles que fortalecen el efecto-de-verdad de lo relatado. Pero si bien los detalles transmiten la precisión de lo vivido, también pueden convertirse en motivos figurativos cuyo realismo se ve exacerbado televisivamente por distintas técnicas de acercamiento visual que, al destacarlos bajo el efecto del *close up*, lo desprenden del conjunto de sentido que subyace al resto de la narración a la que pertenecen. Las técnicas de acercamiento visual del medio televisivo suelen desproporcionar y exagerar los detalles para aumentar su impacto en la inmediatez del primer plano, sin atender la necesidad de resguardar el cálculo (moral, ético) en torno a la *justa* distancia (*ni demasiado cerca ni demasiado lejos*) que permite cuidar los límites de resguardo de lo que se ofrece a la vista. Cierta hiper-vistosidad del detalle en el caso de los relatos y retratos de la tortura expuestos televisivamente termina violentando la relación sujeto-objeto que debe ser protegida gracias a esta *justa* distancia de una mirada que se muestra comprensiva pero no invasiva. Este peligro no

fue sorteado con la debida exactitud en el programa *Mentiras Verdaderas*. Analizar el buen o mal cálculo de las formas y los medios en las puestas en escena televisivas de los relatos de la tortura, es parte de la responsabilidad político-intelectual de una crítica de la memoria que, junto con celebrar la expansión comunicativa de los flujos de archivos que convirtieron a la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar en una revelación social, debe ejercer su vigilancia crítica sobre los distintos agenciamientos de sentido que guían la puesta en escena de los actos del recordar.

Bibliografía

- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges; Chéroux, Clément; Arnaldo, Javier (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- El Mercurio* (22 de diciembre 2013). Los mil días de Allende: la realidad, las imágenes y la historia.
- Groys, Boris (2012). De la imagen al archivo-imagen. En Castillo, Alejandra y Gómez Moya, Cristián (Eds.), *Arte, archivo y tecnología*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Rebolledo, Javier (2012). *La danza de los cuervos*. Santiago de Chile: Ceibo.
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Stern, Steve J. (2013). *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Szurmuk, Mónica y Mckee Irwin, Robert (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI.

Taylor, Diana (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática de las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Valdés, Hernán (2003). *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Santiago de Chile: Lom.

La conmemoración de los cuarenta años del golpe militar y después...*

El recuerdo del pasado colectivo no es la memoria fija de lo acontecido (el golpe de Estado y la dictadura militar) tal como quedó consignado en los archivos que documentan la historia. Bajo la curiosidad de un presente inquieto, el deshacer y rehacer de los nudos de significación histórica no deja que el acontecimiento se congele en una imagen detenida, estática, de lo ya transcurrido sino que le otorga al pasado la movilidad y plasticidad suficientes para reelaborarse críticamente. El trabajo de la memoria es valioso cuando ubica el recuerdo del ayer en resonancia vital con las inquietudes de un hoy perturbado y expectante. Es así como las fuerzas de descolocación del presente van modulando una genealogía de la memoria necesariamente discontinua, llena de interrupciones y sobresaltos, que lleva la actuación viva del recordar a nunca dejar en paz al recuerdo.

Historia, memoria y contra-memorias

La historia y la memoria comparten el pasado como objeto de investigación en un caso y, en el otro, como fuente de reminiscencia.

* Esta es una versión modificada del texto publicado en *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)* (Córdoba: Eduvim, 2017).

Ambas exploran el pasado recurriendo sea a documentos que comprueban la veracidad de los hechos (la historia) sea a testimonios que evocan transcurros de experiencia subjetiva e intersubjetiva (la memoria). Ambas se vinculan con un ayer que, en el caso de la historia, se reparte en torno a fechas que datan sucesos, marcan períodos o separan épocas y, en el caso de la memoria, se difuminan en las constelaciones de lo vivido en primera persona o bien de lo transmitido por otros. Es común que los historiadores, recelosos del dominio científico-disciplinar que los especializa en la objetivación de la prueba histórica, desconfíen de la subjetividad de la memoria cuya impronta subjetiva torna fluctuantes los contornos de la “realidad de los hechos” que estos historiadores buscan verificar con rigor demostrativo. Sin embargo, bien sabemos que los dispositivos de inteligibilidad de los hechos del pasado que guían el procesamiento de los documentos históricos se renuevan en función de los cambios (internos y externos) que atraviesan tanto el presente de la disciplina como el entorno socio-político en el que se inserta la historia cuando esta aspira a que sus aportes resulten de utilidad pública. Si la historia quiere dialogar con su tiempo, debe abrirse a la historicidad de lo social que se afirma en repertorios de símbolos, imágenes y representaciones de grupos y sujetos portadores de experiencias y relatos que se arman y se desarman en incesantes guerras memoriales.

La muerte de Augusto Pinochet en 2006 se constituyó en una decisiva puesta a prueba de la vocación científico-profesional de una historia supuestamente “pura”, es decir, una historia que sospecha de cómo las batallas de la memoria que atraviesan la esfera pública se entrometen peligrosamente en el reducto de su disciplina académica. La muerte de A. Pinochet provocó un verdadero enfrentamiento entre los defensores de la disciplina académica de la historia, por un lado y, por otro, la memoria social que se nutre de las luchas y conflictos que se dan en torno a la interpretación

del pasado.¹ Los historiadores inclinados hacia la derecha política opinaron en la prensa nacional que la muerte de Pinochet le iba a dejar finalmente el campo libre a la ciencia histórica para que el oficio de la disciplina pudiese evaluar tranquilamente la trascendencia de su legado, emitiendo sobre dicho legado un veredicto desinteresado. Son historiadores que esperan que la historia cobre una mayor distancia con la inmediatez de lo contemporáneo para alcanzar la objetividad de un juicio que podría finalmente abstraerse de las pasiones que nublan la razón y le restan imparcialidad. La muerte de Pinochet marcaría la oportunidad de poder encontrar finalmente la calma del discernimiento, habiéndose apaciguado el clima de amores y odios desatado por quien polarizaba al país según el eje dicotómico del bien o del mal. La derecha política apostó a que la muerte de Pinochet iba a alejar a los historiadores de las vicisitudes de lo circundante y, sobre todo, descontaminar el juicio sobre la historia de las interferencias de una memoria social que, *subjetivamente*, había tomado partido en contra del ex dictador y a favor de las víctimas. Sin embargo, no fue así. La muerte de Pinochet no despejó para nada la perspectiva de un juicio más equilibrado sobre el gobierno militar encabezado por él. Estos mismos historiadores con pretensión científica tuvieron que admitir que septiembre 2013, el mes de la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar, hizo reflotar con máxima intensidad la carga controversial del recuerdo de la dictadura que se convirtió en un irrenunciable campo de disputas interpretativas en torno al valor de la memoria. No resultó posible hacer lo que pretendía la derecha para cumplir con la objetividad científica de la historia: analizar el régimen militar distinguiendo

1. Ver el subcapítulo “Un extraño tribunal” del texto de A. Joignant, “El funeral de Pinochet. Memoria, historia e inmortalidad” (en Collins, Hite y Joignant, 2013).

lo “positivo” (el avance modernizador y el despegue económico de la apertura comercial de Chile al mundo según un modelo de expansión neoliberal) de lo “negativo” (las violaciones de los derechos humanos consignadas en los informes de tribunales). Muy por el contrario, a medida que los archivos del pasado de la dictadura se abrían a nuevas búsquedas investigativas (ver Rebolledo, 2015), le quedó cada vez más claro al país el modo en que se fueron entrelazando metódicamente el diseño represivo del aparato militar con la implementación salvaje de la economía de mercado instrumentada por los economistas de la Escuela de Chicago a favor del libre comercio. Este ensamblaje metódico nos dice que el terror generado sobre los cuerpos considerados enemigos del régimen militar mediante la persecución, la tortura y la desaparición era la condición indispensable para que, en conjunto con el terrorismo de Estado, los economistas del gobierno militar diseñaran sus tecnologías neoliberales contando con subjetividades que forzaron a ser obedientes ya sea mediante la propagación del miedo que anesthesiaba sus sentidos, ya sea mediante la fascinación del consumo que las mantendría cautivas de la ficción de Chile como paraíso comercial. Al revés de lo que pretendía la derecha política apoyada por la historiografía conservadora, quedó más que demostrado que la figura misma de Pinochet –en su condición de ex presidente de la Junta Militar de Gobierno– hizo de implacable trazo de unión entre dos caras de la moneda indisociables entre sí: la violencia militar del terrorismo de Estado que se descargó contra los cuerpos atemorizados, y el ajuste estructural de las políticas económicas neoliberales que desmantelaron al Estado fortaleciendo el mercado. El ex dictador Augusto Pinochet, que falleció en diciembre 2006 (sin haber recibido sentencia por sus crímenes en Chile), fue precisamente quién concentró en su mando las órdenes asociadas a estas tres formas de violencia social, política y económica: la de encomendarle múltiples actos de

represión militar y policial al ex director de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) Manuel Contreras; la de quitarle soberanía al pueblo por la vía autoritaria de la Constitución política de 1980 diseñada por Jaime Guzmán; la de aplicarle a Chile la corriente salvaje de una descomunal terapia de *shock* a cargo de los Chicago Boys para sumergir el país en una completa mercantilización de la vida social.

La conmemoración de los cuarenta años del golpe militar en septiembre 2013 repuso en escena vehementemente el debate entre historia y memoria(s) llevando a los historiadores profesionales (Sergio Villalobos, Patricia Arancibia, Gabriel Salazar, Alfredo Jocelyn Holt, entre otros) a la tribuna de los medios de comunicación para cotejar sus análisis de las circunstancias que rodearon el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973: la polarización ideológica del mundo de la Guerra Fría y el virulento anti-marxismo desatado por los fantasmas de la lucha de clase; las utopías revolucionarias del continente latinoamericano y su defensa de la vía armada en la destrucción del imperialismo y la conquista del poder; el miedo de la derecha chilena a que el pueblo cobrara protagonismo en la sostenida lucha contra la dominación burguesa que condujo la Unidad Popular, etc. La conmemoración de los cuarenta años del golpe militar obligó a los especialistas de la historia a vencer su reticencia académica-profesional para reflexionar sobre los usos públicos de la memoria: desde la explosión mediática de los archivos audiovisuales en numerosos programas televisivos hasta la existencia misma del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Para los historiadores de derecha como Sergio Villalobos,² la escenificación de la memoria del golpe y de la dictadura militar de

2. En una carta dirigida al diario *El Mercurio* (22 de junio 2012), Sergio Villalobos se refiere así al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: “Desde el

la que se hace cargo el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos desde su creación en 2010 distorsiona la historia de Chile en varios sentidos. Primero, se trataría de un Museo que favorece tendenciosamente una visión sesgada de los acontecimientos en cuanto toma partido institucional por la causa de las víctimas de la dictadura, sin contrarrestar esta visión acusada de partidaria por el historiador por identificar a la izquierda como dueña simbólica del recuerdo de las víctimas con la versión opuesta: aquella que valora la intervención militar del 11 de septiembre de 1973 por haberle puesto fin al descalabro de un régimen marxista. Segundo, porque el Museo de la Memoria des-equilibra el juicio histórico sobre el conjunto secuencial de los hechos, exponiendo una historia trunca que inicia su relato con el golpe militar de 1973 sin incorporar los antecedentes contextuales de los años de la Unidad Popular cuya crisis explicaría, según S. Villalobos, lo inevitable del quiebre político-institucional del 11 de septiembre como fatal consecuencia de una anterioridad que, por su rol destructivo en la

punto de vista de la historia, la existencia del museo representa el deseo de falsificar el pasado, en cuanto se enfoca en un acontecimiento singular, separado del resto de nuestra historia y, por lo tanto, incomprensible. El pasado tiene que ser comprendido en la totalidad, comenzando por el antecedente de cualquier situación (...) En el mencionado 'museo', para poder entenderlo, falta la política y la situación social del país desde varias décadas anteriores y, muy especialmente, la destrucción de la ética pública, los abusos, engaños y desmanes del gobierno de la Unidad Popular. Sólo teniendo en cuenta esos hechos, se puede comprender la reacción general del país y el movimiento militar. No se trata de ocultar los excesos oficiales, sino buscar la explicación de por qué ocurrieron. Los personales y los movimientos de la política siempre procuran manejar la historia y recordar nada más que lo que les conviene. Pero la historia es ciencia con métodos rigurosos, que buscan la verdad entera, cualquiera que ella sea. Es evidente que el 'museo' de marras es parte de una propaganda de agrupaciones políticas que, ante el fracaso actual de sus acciones, busca imágenes y conceptos que afirmen la debilidad que les aqueja. Sugiero una reformulación del contenido y del nombre: Museo de Fracaso, el de la Unidad Popular y el de ahora”.

exacerbación de los antagonismos, debe ser considerada ella enteramente culpable de lo que advino después. Frente a este reclamo de que la obligación del Museo es la de recrear una secuencia cronológica que haga remontar la explicación del golpe militar a las causas que lo antecedieron para restituir con ellas la completitud de un relato menos parcializado (el de la “historia entera”), los defensores de la iniciativa del Museo precisan –con justa razón– que un Museo de la Memoria y los Derechos Humanos no tiene como objetivo la explicación científica de un encadenamiento histórico de causas y efectos sino la promoción de una conciencia ética que condene moralmente los horrores de la dictadura para que la ciudadanía suscriba al “¡Nunca Más!”.³

3. En una carta firmada por los integrantes del Directorio del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (María Luisa Sepúlveda, María Eugenia Rojas, Arturo Fontaine, Gastón Gómez, Milan Ivelic, Fernando Montes, Claudio Nash, Enrique Palet, Carlos Peña, Daniel Platovsky, Margarita Romero, Marcia Scantlebury Agustín Squella, Carolina Tohá) y dirigida al diario *El Mercurio* con fecha 30 de junio de 2012, el Museo elabora la siguiente réplica: “Señor Director: En estos días se ha debatido acerca de la tarea que compete al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Se trata de un diálogo que le hace bien a la cultura pública. Con todo, algunos malos entendidos acerca de la tarea del Museo, cuyo directorio integramos, nos obligan a declarar lo que sigue: 1. La tarea del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es promover una conciencia pública acerca de las violaciones masivas, sistemáticas y prolongadas a esos derechos acaecidas entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, que es el período cubierto por las investigaciones de la Comisión Verdad y Reconciliación, cuyos resultados se conocen como el Informe Rettig; 2. Esa toma de conciencia que el Museo promueve no tiene un propósito político, sino moral: transformar el respeto a los DD.HH. en un imperativo categórico de nuestra convivencia; es decir, en un deber de todos y cuyo cumplimiento ninguna circunstancia podría atenuar o debilitar; 3. La tarea del Museo, en consecuencia, no es historiográfica ni jurídica. Su propósito no es entregar información acerca de las causas que condujeron a esas violaciones o contextualizarlas ni, tampoco, formular imputaciones individuales de responsabilidad, sino promover la idea de que, con prescindencia de las circunstancias, ese tipo de hechos no deben

Pero si de memoria se trata, debe recordarse que ninguna narrativa institucional del pasado (por mucho que se trate de la narrativa del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos que condena las violaciones de los derechos humanos y que se pronuncia a favor de sus víctimas) está a salvo de verse acosada por sub-memorias y contra-memorias que entran en disputas de sentido con un relato cuya voluntad de linealidad y cierre es percibida como hegemónica por parte de quienes se sienten excluidos de su elaboración y presentación oficiales. La inauguración del edificio público del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos debía ser la culminación de un itinerario que demostraría la madurez de una ciudadanía ya capacitada para mirar hacia atrás y aprender tranquilamente de los errores del pasado en vistas de no repetirlos, fortaleciendo así la democracia con un sólido repudio institucional a las violaciones de los derechos humanos. La iniciativa del Museo de la Memoria había tomado forma bajo el primer gobierno de Michelle Bachelet (2006-2010). M. Bachelet, hija de un militar torturado por la dictadura y ex militante socialista, detenida y luego exiliada, encabezó primero el Ministerio de la Defensa durante el gobierno del presidente socialista Ricardo Lagos, quien le dio, con este nombramiento, una forma alegórica al reencuentro nacional entre las víctimas de la dictadura y la institución militar, como si este reencuentro fuese llamado a simbolizar oficialmente el fin de la transición. La propia biografía política de M. Bachelet encarna el discurso de *la memoria*

ocurrir nunca más en nuestro país. 4. El Museo confía en que sus actividades y muestras –que cuentan con apoyo estatal atendiendo el interés público de sus actividades– interpelen a la ciudadanía y, por esa vía, promuevan en nuestra esfera pública un debate y un diálogo reflexivo acerca del respeto de los derechos humanos. Por último, invitamos a todos nuestros compatriotas a visitar el Museo y a formarse por sí mismos un parecer acerca de si cumple el objeto para el cual fue creado”.

como *reconciliación* instalado por la transición, es decir, el de la memoria como re-encuentro de la sociedad consigo misma en un marco integrador de entendimiento que, de mira al futuro, debe hacer predominar las convergencias por sobre los antagonismos en nombre del bien superior de la convivencia democrática. La ceremonia oficial de inauguración del Museo de la Memoria en enero de 2010, al contar con la presencia de los cuatro presidentes de la Concertación –Patricio Aylwín (1990-1994), Eduardo Frei (1994-2000), Ricardo Lagos (2000-2006), Michelle Bachelet (2006-2010)–, buscaba afianzar el avance de la verdad, la justicia y la reparación como señales de progresiva restitución a la ciudadanía de la conciencia plena de su pasado que, aunque dividido, podía finalmente exhibirse a la luz pública de una esfera de reconocimiento social: “La inauguración de este Museo es una poderosa señal del vigor de un país unido. Unión que se funda en el compromiso de nunca más volver a sufrir una tragedia como la que en este lugar siempre recordaremos” (*La Nación*, 25 de marzo 2010). Sin embargo, el discurso de la Presidenta de la República durante la ceremonia de inauguración del Museo de la Memoria en enero 2010 se vio sorpresivamente interrumpido por la protesta de dos mujeres (Catalina Catrileo, hermana del fallecido activista mapuche Matías Catrileo⁴ y Ana Vergara Toledo, hermana

4. Matías Catrileo fue asesinado con un tiro por la espalda el 3 de enero de 2008 en el fundo Santa Margarita, ubicado en la zona rural de Vilcún, parte de las tierras ancestrales mapuche. La justicia militar condenó a dos años de pena remitida al Cabo Segundo de Carabineros Walter Ramírez Inostroza, único imputado en la muerte del comunero mapuche, siendo que el fiscal militar de Cautín, José Pinto Aparicio, había acusado al uniformado por violencia innecesaria y solicitado 10 años de presidio. El asesinato de Matías Catrileo figura, en el caso de las víctimas de la comunidad mapuche, como símbolo de la indiferencia de la justicia que suele dejar en la impunidad a los responsables de los atentados contra sus personas.

de Rafael y Eduardo Vergara Toledo, asesinados en dictadura) que escalaron una de las torres de iluminación del patio central en cuya explanada se realizaba el acto inaugural para realizar una protesta en vivo y en directo. Ambas mujeres pidieron justicia por los derechos del pueblo mapuche, además de acusar a los gobiernos de la Concertación de violar los derechos humanos en Chile: “Soy hermana de Matías Catrileo, asesinado en su gobierno, presidenta Bachelet”, gritó desde la torre C. Catrileo. La reivindicación mapuche emergió con la fuerza de una denuncia no incluida en el libreto institucional del Museo de la Memoria: una reivindicación que presionaba para que el campo de referencia del término “derechos humanos” abarcara un fragmento de memoria social que se siente excluido del repertorio emblemático de las víctimas de la dictadura. Reclamando por lo excluido y segregado de una memoria subalterna que choca contra el discurso institucional del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, dos mujeres no solo le recordaban a la presidenta Bachelet que su gobierno progresista estaba en falta con el cumplimiento de la justicia social en Chile. Sino que le hacían saber también que ninguna narración institucional de la memoria de las violaciones de los derechos humanos puede imponerse como una matriz de representación enteramente cohesionada que se asume como única dueña del pasado redimido en nombre de las víctimas reconocidas por el Estado, ignorando que otras víctimas han sido maltratadas por sus leyes. C. Catrileo y A. Vergara Toledo volvieron performativa la conciencia de que las batallas de identidad y discurso que surgen en cada una de las intersecciones del mapa de fuerzas y resistencias que diagrama la relación entre identidades, comunidad y sociedad, le solicitan al trabajo de la memoria (una memoria no lisa sino multi-estratificada) ser capaz no solo de solidarizar con las víctimas del pasado condenable de la dictadura militar, sino, además, de tomar posición frente a los antagonismos del presente

(los del conflicto mapuche) reconociendo a sus sujetos como víctimas oprimidas y marginadas por una democracia no igualitaria. La contingencia de reclamos imprevisibles que emergen de distintos puntos de reviente del tejido social tomando la forma del estallido, de la interrupción y la disrupción, así como ocurrió con la intervención de C. Calitreo y A. Vergara Toledo cumple con descentrar la voluntad hegemónica de recuperación del pasado que, en dicha ocasión, trataba de estabilizar oficialmente el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. La performatividad de dos mujeres activistas hizo tropezar la narrativa ceremonial de la inauguración del Museo con los tumultos y revueltas de una demanda fuera-de-libreto expresada por una gestualidad rebelde que le transmite al guion de *la memoria como reconciliación* la señal explosiva de que las ceremonias conmemorativas deben permanecer siempre alertas frente al intempestivo surgimiento de fragmentos irreconciliados del pasado y presente sociales que demandan justicia a través de vocabularios no consensuales.

Septiembre de 2013 y la reedición del teatro de antagonismos en el plebiscito de 1988

El recuerdo de la dictadura procesado por el repertorio de los derechos humanos se centró, durante los años de la transición, en un motivo principal: el de la denuncia de la violencia homicida del régimen militar y el de la queja de las Agrupaciones de Familiares por la justicia incumplida. De tanto insistir y persistir, esta memoria traumática de las víctimas de la dictadura logró traspasarle a la sociedad la necesidad de atender la consigna del “¡Nunca más!” aún que, en la derecha, este reconocimiento se deba más al oportunismo político que a las convicciones éticas.

Sin embargo, permanece latente la pugna simbólica y cultural entre las versiones opuestas de nuestra memoria dividida: una

pugna que se volvió a agudizar con motivo de la contienda electoral Matthei-Bachelet del 2013 que, de un modo u otro, reeditó el teatro de antagonismos del SÍ /NO del plebiscito de 1988 que le puso fin a la dictadura de A. Pinochet. Esta contienda electoral tuvo como protagonistas a dos mujeres, ambas hijas de generales en los tiempos de la dictadura: Evelyn Matthei y Michelle Bachelet, cuyos padres se encontraron situados en trincheras opuestas después del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973. Habiendo sido Evelyn Matthei, hija de un miembro de la Junta Militar (ex comandante en jefe de la Fuerza Aérea de Chile) encabezada por A. Pinochet, una de las caras visibles del plebiscito de 1988 con su defensa de la continuidad del régimen y siendo M. Bachelet hija de un general que se opuso al golpe de Estado y falleció en la cárcel a consecuencia de las torturas que le fueron infligidas, la confrontación de ambas figuras durante la campaña electoral del 2013 volvió a activar el eje polarizante del plebiscito del 5 de octubre 1988 que sancionó la victoria del NO que, en las urnas, derrotó la voluntad cívico-militar de prolongar la dictadura de A. Pinochet.

Las franjas electorales del SÍ y del NO del plebiscito de 1988, que se difundieron televisivamente durante el mes inmediatamente anterior a la votación nacional, pusieron en imágenes los contenidos discursivos de dos libros que les sirvieron de fuente de inspiración a las fuerzas contrarias que se dividieron la contienda: *Chile: revolución silenciosa* de Joaquín Lavín (1987) y *Los silencios de la revolución* de Eugenio Tironi (1988). Los defensores de la continuidad del modelo (la opción SÍ) seguían la enseñanza de *Chile: revolución silenciosa* cuyo autor, Joaquín Lavín, expuso triunfalmente los cambios modernizadores del país bajo dictadura sintetizándolos en “la ampliación de la fuerza de trabajo, la creación de los sistemas de pensiones, de educación superior y de salud; el número de televisores por hogar, las exportaciones” (1987, p. 222). La “revolución silenciosa” de J. Lavín llenó la franja del SÍ de

todo lo que, para la derecha pinochetista, convertía a Chile en un “país ganador”. Por el lado opuesto, los realizadores de la franja del NO coincidían con *Los silencios de la revolución* de Eugenio Tironi que, junto con impulsar a recuperar la democracia, aclaraba que el Chile que iba a votar en el plebiscito “no rechazaba el proyecto de modernización de la dictadura” y que la opción NO “no ofreció terminar con el modelo económico (más bien se cuidó de no hacerlo)” (1988, p. 302). Si bien el discurso de E. Tironi y de los ideólogos-publicistas de la franja del NO lamentaba los costos sociales del “ajuste estructural” de la economía neoliberal, no se proponían refutar como algo negativo el desarrollismo modernizador de una macro-economía empeñada en el crecimiento.⁵ Tampoco rebatía la hegemonía del mercado cuyo menú de ofertas complace, en su diversidad, las preferencias de los consumidores generando la ilusión de una sociedad de opciones múltiples. Este antecedente es valioso para dar cuenta del porqué, desde la ideación misma de la salida plebiscitaria del NO a la violencia de la dictadura, el énfasis de la campaña televisiva quedó colocado en facilitar el camino hacia la reconciliación de una sociedad dividida por la vía del consenso y del mercado.

El recuerdo grabado de E. Matthei que se había pronunciado a favor de Pinochet en el plebiscito de 1988 hizo que ella, en plena conmemoración del golpe militar en septiembre de 2013, reencarnara públicamente la línea de continuidad que enlazaba su valoración de la dictadura con la defensa del modelo económico neoliberal, sobre todo que el propio jefe de su campaña

5. E. Tironi sostiene que “Los chilenos (...) aspiraban a la movilidad social y al progreso económico; en este aspecto no le hacían asco al ‘modelo económico’ impuesto por Pinochet. Querían, en otros términos, acceder al proceso de modernización del país del que tanto se hablaba y que ya se notaba en diversos ámbitos, especialmente en el plano del consumo” (1988, p. 198).

presidencial del 2013 fue el mismo Joaquín Lavín que había escrito el libro *Chile: revolución silenciosa* en 1987. Desde ya, el programa de gobierno de la Alianza por Chile liderado por Matthei continúa reafirmando un tipo de sociedad que antepone la defensa de las libertades individuales a los derechos sociales; que promueve la empresa privada y la libre competencia de oportunidades como estímulos para el emprendimiento ligado al individualismo propietario y a su lógica de consumo-inversión; que concibe el bienestar personal asociado a la multiplicación del consumo; que exagera la competitividad como cálculo incesante de las ventajas o desventajas de los individuos reducidos a ganadores o perdedores. Nada en la postura de E. Matthei parecía haber cambiado demasiado entre el pasado dictatorial de la defensa de la opción SÍ en el plebiscito de 1988 y el presente de aquel año electoral de 2013, en el que Jovino Novoa (dirigente histórico de la UDI y principal defensor y protector de E. Matthei) insistía –cuarenta años después– en afirmar que “el lucro o ganancia es el corazón mismo de la economía social de mercado (...) ya que sin lucro no hay incentivo y sin incentivo no hay progreso” (2012, pp. 168-170). El fundido Lavín-Matthei-Novoa que le sirvió de telón de fondo a la candidatura de la Alianza por Chile reforzó una secuencia de continuidad entre el pasado (1988) y el presente (2013) de la derecha chilena asociado a la herencia de Pinochet: una secuencia muy elocuente en demostrar que esta derecha seguía manifestando la misma voluntad de expropiación de lo público-comunitario a favor de los intereses privados que quedaron sólidamente resguardados por la Constitución del Estado autoritario de Jaime Guzmán en 1980.

Las contorsiones de la memoria

El reflujo memorístico que sacudió la conciencia social con motivo de los cuarenta años del golpe militar confirmó la necesidad

de proseguir con el “deber de la memoria” para multiplicar la circulación e intercambio de sentidos en torno a un pasado en litigio que debe reevaluarse en cada nueva coyuntura de debate público. Primero, porque la verdad sobre la magnitud del horror de la dictadura continúa siendo una verdad trunca, incompleta, y cada nuevo dato probatorio en materia de crímenes y abusos le da mayor fuerza demostrativa a la condena anti-dictatorial. Segundo, porque deben idearse nuevas pedagogías de transmisión de la memoria que revitalicen las políticas del recuerdo, generando desplazamientos y traducciones múltiples entre las diversas escrituras que cruzan el pasado narrado (historia) con el pasado narrándose (memoria) en un diálogo vivo, heterogéneo y plural, que se deja atravesar por la contingencia de un presente en acción y situación.

Desde el sacrificio y la derrota del proyecto trunco de la Unidad Popular mutilado por el golpe militar, el dominio moral y ético del recuerdo de los vencidos se resguardó, durante los largos años de la transición en Chile, en una memoria condensada en torno al cuerpo de la víctima como alegoría de los crímenes de la tortura y la desaparición cometidos por la violencia militar que buscó aniquilar las marcas de todo aquello vinculado solidariamente a la figura de Salvador Allende (subjectividades, biografías, militancias, ideologías, afectos). Esta memoria de los vencidos y de los perseguidos por el régimen dictatorial se fue consagrando en torno a las víctimas identificadas como tales por los Informes de Derechos Humanos. Esta memoria condensada en la emblemática del recuerdo de la tortura y la desaparición quizás no dejó que advirtiéramos a tiempo los flujos subterráneos de una otra memoria que nos habita a todos cotidianamente como víctimas anónimas. Se trata de una memoria no condensada sino diluida y ramificada en hábitos y normas de obediencia: una memoria *expandida* que se filtró insidiosamente en la sociedad entera

ajustándola a las reglas de una democracia restringida y excluyente, elitista, que despolitizó a la ciudadanía. Esta memoria diluida y expandida es la memoria de cómo el legado dictatorial siguió tratándonos a todos –mediante la Constitución de 1980 cuya matriz aun nos rige– como objetos de perjuicios y ataques, de ofensas y privaciones, de maltratos económicos y de desprecios político-sociales. Y esto debido a la violencia estructural de la refundación cívico-militar con que la dictadura combinó eficazmente la doctrina neoliberal (“economía social de mercado”) con la orgánica constitucional del Estado autoritario (Constitución de 1980). Gracias a la toma de conciencia ciudadana que activó la protesta social liderada por el movimiento estudiantil de 2011 que le dio fuerza y vigor a los reclamos ciudadanos contra la privatización como anulación de lo público y lo colectivo, la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar logró conjugar, en septiembre de 2013, ambas memorias de modo acusador: la memoria condensada de las víctimas que padecieron la violencia represiva de la dictadura en el pasado (una memoria que volvió a sembrar indignación con el detallado resurgimiento de archivos periodísticos y audiovisuales referidos a la violación de los derechos humanos) y la otra memoria anónima, diluida masivamente en el ordenamiento neoliberal del presente, que le da continuidad a la matriz constitucional diseñada por Jaime Guzmán en su defensa extrema de la propiedad privada, la libre empresa y el capitalismo. La conmemoración de los cuarenta años del golpe militar, atravesada por la ruptura anti-neoliberal del movimiento estudiantil del 2011, hizo posible que saltara a la luz la doble filigrana de una memoria condensada (histórica-social) y una memoria diluida (político-económica) que anudaba el pasado de la dictadura con el presente de la transición.

Es cierto que la memoria del golpe militar invadió la esfera comunicativa de los medios audiovisuales en septiembre de 2013.

Pero es igualmente cierto que la fugacidad de la imagen televisiva lleva a la evanescencia del suceso (incluyendo aquel suceso llamado “recuerdo”) cuya huella memorial desaparece de las pantallas tan velozmente como aparece, sin casi dejar rastros de pregnancia. Las pantallas en cuyas redes se intercambian los flujos de lo instantáneo no se dejan impregnar por ningún tiempo de duración. Las operatorias de la memoria deben recordar que lo deslizante de los soportes audiovisuales termina fabricando olvido por el solo hecho de favorecer la *circulación* en perjuicio de la *retención* de las imágenes. La condición deleznable del recuerdo audiovisual que circula por los medios electrónicos podría haber levantado la sospecha de que el saldo televisivo (documentos y testimonios), ganado a fuerza de archivos en septiembre de 2013, no iba a tener un efecto de recuperación de la memoria histórica necesariamente duradero. Desde ya, la conmemoración siguiente del golpe militar en septiembre de 2014 (primer año del gobierno de la Nueva Mayoría encabezada por la presidenta socialista M. Bachelet que le sucedió a S. Piñera) pasó sin pena ni gloria, subsumiendo la cita del pasado condenable de la dictadura que era parte dolorosa de la biografía colectiva de quienes habían mayoritariamente votado por ella en la completa insignificancia de un presente político nuevamente desmemoriado. Esta sería una prueba más de que no podemos nunca dar por ganado el saldo de la memoria y que debemos, además, mantenernos pendientes de las fallas del recuerdo histórico causadas por una memoria intermitente, llena de filtraciones, escapes y resurgencias.

En 2015, a un año del gobierno de la Nueva Mayoría encabezado por M. Bachelet, se produjo otro deslizamiento de superficie que sacudió, con un giro insospechado, el léxico de la memoria. La palabra *verdad* (amarrada con *justicia* y *reparación* en la cadena discursiva que condena las violaciones de los derechos humanos) vio disminuida su estatura ética al verse súbitamente

enfrentada a la palabra *falsedad* que comenzó a desfilar prosaicamente en las primeras planas de los medios de comunicación nacionales para delatar el engaño en materia de conductas empresariales. Chile entero se puso a hablar de lo “ideológicamente falso” para referirse a los documentos contables que acusan los engaños tributarios de las grandes compañías evasoras de impuestos y, también, para denunciar al enorme tinglado del financiamiento ilegal de la política a cargo de estas mismas empresas durante los años de la transición.⁶ Las exigencias de *revelación de lo oculto* (planteadas incansablemente –en nombre de la verdad sobre los cuerpos desaparecidos– por las agrupaciones de familiares de víctimas de la dictadura militar) fueron cambiando de sujetos y objetos al enfocarse ya no en los crímenes de la dictadura sino en los arreglos tramposos entre política y dinero montados por la burocracia funcionaria de los partidos de gobierno y de oposición durante la transición. El desplazamiento de registro (desde la emblemática de la memoria de las víctimas en el pasado hacia la actual máquina de fraudes de la política y los negocios) permitió que se llegara a hablar incluso de la necesidad de formar una “Comisión Verdad”⁷ (extrapolando el significado histórico

6. El primer caso que estalló públicamente en 2013 fue el del grupo Penta, acusado por un gigantesco fraude al Fisco de Chile que permitió el financiamiento irregular de varias campañas electorales ligadas a candidaturas presidenciales de la Unión Democrática Independiente (UDI). Luego, en 2015, acaparó la atención pública el caso de la Sociedad Química y Minera de Chile (Soquimich), privatizada durante la dictadura y administrada desde ese entonces por el ex yerno de Augusto Pinochet, Julio Ponce Lerou. Las investigaciones todavía en curso demostraron que las millonarias platas negras de la minera habían servido, transversalmente, para financiar campañas electorales que van desde la UDI hasta el Partido Socialista, involucrando, además de la derecha, a dirigentes políticos de la Concertación y la Nueva Mayoría.

7. “En su programa matinal de Radio Cero, el escritor y primo hermano de Marcos Enríquez Ominami, Rafael Gumucio, lanzó la idea de crear una Comisión

de estas Comisiones referidas a materias de derechos humanos) para que los dirigentes políticos de derecha e izquierda transparentaran definitivamente la relación escondida con las empresas financiadoras de sus gastos electorales. La palabra “falsedad” que acaparó toda la atención periodística a partir del 2013 moviéndola desde lo ético (acusar los montajes y encubrimientos con los que la institución militar obstruye la verdad y la justicia en los casos de secuestro, tortura y desaparición que investigaban los informes y comisiones de derechos humanos) a lo *legal* (requerir el sinceramiento tributario de los gastos que financiaron la actividad política desde los inicios de la transición), también le imprimió un giro perverso al debate sobre la memoria política.⁸ Las denuncias de “falsedad” que lo cubrieron todo con su manto de

para que los políticos transparentan su relación con las empresas. ‘Habrà que hacer una gran Comisión Verdad y que le contásemos a todos que así fue la política, que así funcionó , que contemos qué hemos hecho mal y que vamos a cambiar el sistema’, comenta el escritor quien puso de ejemplo un modelo similar al desarrollado por Sudáfrica para superar el período de discriminación racial. Mandela no se hizo el inocente con el sistema del apartheid que era malo y que incluso manchó a otros. En Chile hemos vivido un sistema político institucional que es malo de raíz y que ha terminado manchando a gente intachable como a la presidenta Bachelet y a la vida de José Manuel Parada” (*La Segunda*, 30 de junio 2015).

8. “La trama de financiamiento ilegal de la política gestada desde SQM se extiende como una mancha de aceite (...) Que el yerno de Pinochet haya decidido financiar a los partidarios de la derecha forma parte de la naturaleza de las cosas. Lo significativo, sin embargo, es que haya logrado que las víctimas de la dictadura estuvieran dispuestas a recibir sus recursos; que pudiera convertirse en financista de la campaña presidencial de la hija del general Bachelet y del hijo de Miguel Enríquez, o de tener entre sus principales asesores comunicacionales al ex ministro Enrique Correa. Ello, de algún modo, es lo que ha desnudado el grado de corrupción ética al que fue conducido el sistema político por la actual generación, y ese problema, profundo y existencial, lamentablemente no se arregla mejorando una legislación sobre el financiamiento de las campañas” (Colodro, 7 de enero 2016).

dudas obligaron a la sociedad chilena a reconocer, avergonzada, que los partidos políticos de la izquierda (los mismos que habían luchado contra la dictadura y decían representar a las víctimas de las violaciones de los derechos humanos) le debían parte de su financiamiento al ex yerno del dictador Pinochet y principal saqueador de empresas estatales durante la dictadura: Julio Ponce Lerou, presidente del directorio de Soquimich (Sociedad Química y Minera de Chile) quién tendió sus redes transversales de protección reclutando a toda la clase política para garantizar la impunidad en torno al origen expoliador de su fortuna creada al amparo del ex jefe de la Junta Militar. El desocultamiento público de los financiamientos que recibieron los partidos concercacionistas de parte de Ponce Lerou manchó pérfidamente a la izquierda con el estigma de la traición por haber aceptado dinero político de parte de quienes habían sido cómplices, durante la dictadura, de un régimen cuyas persecuciones habían significado la desaparición de miles de compañeros.

La memoria parecía haber desviado su curso (el de la persecución de la verdad en torno a los crímenes de la tortura y la desaparición) para extraviarse entre facturas y boletas, entre asesorías y consultorías, en los meandros burocráticos de una política transicional cuyas redes de poder e influencia atraviesan a la sociedad entera tal como lo refleja la importancia de los suplementos de “economía y negocios” referidos a la febril actividad de los mercados que llenan casi todas las páginas de los diarios nacionales. Después de la explosión socio-comunicativa de la memoria histórica en septiembre de 2013, estos mismos diarios nacionales se olvidaron rápidamente de homenajear al recuerdo para dedicarse a seguirle el hilo mediático a los delitos tributarios del Servicio de Impuestos Internos y a los juicios económicos de la Fiscalía Pública. Parecía que ya nadie se acordaba de lo que la explosión mediática de archivos y testimonios había revelado en septiembre

de 2013 sobre los crímenes de lesa humanidad de la dictadura de Pinochet. Sin embargo, en medio de este paisaje repentinamente volcado hacia la persecución de los delitos a cargo de la Fiscalía de Alta Complejidad, asistimos a un nuevo golpe de escena que remeció el tablero de la actualidad política. El ex conscripto Fernando Guzmán relató la verdad del caso Quemados ocurrido el 2 de julio de 1986 cuando los cuerpos de Carmen Gloria Quintana y de Rodrigo Rojas de Negri fueron incendiados vivos con gasolina por una patrulla militar, rompiendo así el “pacto de silencio” que durante veintinueve años habían mantenido las cúpulas de las Fuerzas Armadas para encubrir su responsabilidad en los hechos. A partir del relato del ex conscripto Fernando Guzmán y del testimonio de Carmen Gloria Quintana, víctima sobreviviente del caso Quemados, retornó al primer plano de la actualidad el recuerdo vivo –testimoniado– de las atrocidades cometidas por la violencia militar, de las maquinaciones secretas de las Fuerzas Armadas para ocultar tanto el destino de los cuerpos de los desaparecidos como la criminalidad de quienes los hicieron desaparecer. Una nueva arremetida de la memoria –lanzada desde las agrupaciones de derechos humanos y de la sociedad civil como reacción al testimonio de F. Guzmán sobre el caso Quemados– se puso a exigir la degradación de los militares condenados que aún permanecen en ejercicio; el cierre del penal Punta Peuco y el traslado de los militares a la Cárcel de Alta Seguridad para terminar con cualquier distinción que los favorezca; la reforma del Código de la Justicia Militar y el rompimiento de los pactos de silencio tácitamente firmados entre civiles y militares para proteger al Ejército. La verdad revelada por el ex conscripto F. Guzmán reabrió, en la escena pública, un juicio político sobre el comportamiento de los gobiernos de la transición en materia de derechos humanos evidenciando sus limitaciones y acomodos y, también, sus modos de bloquear evidencias justo cuando el recuerdo de la dictadura

parecía haberse nuevamente disipado bajo el atractivo hiper-noticioso de los delitos de corrupción de la política.

La superposición de estas tramas a cuarenta años del golpe militar suscita la siguiente pregunta: ¿Qué tienen en común, por un lado, la persecución jurídica de los delitos tributarios que delatan el financiamiento corrupto de los partidos políticos de la transición y su contabilidad “ideológicamente falsa” con, por otro, el modo en que esta misma transición relativizó la demanda ética de verdad absoluta en torno a los abusos cometidos en el pasado al haber subordinado su gestión política a la jerarquía de un poder militar empeñado en obstruir la justicia? Lo que comparten ambas situaciones (las relaciones viciadas entre la política transicional y sus financiamientos indebidos; las inmorales obstrucciones a la justicia amparadas en los pactos secretos entre civiles y militares bajo la fórmula de la democracia vigilada) es su mismo origen: el de la Constitución firmada en 1980 por Jaime Guzmán⁹ como un texto constitucional autoritario hecho para garantizarles a sus representantes el dominio político de su fuerza antidemocrática, y para resguardar los privilegios económicos de los herederos de la dictadura custodiando la ganancia capitalista de la propiedad privada y la libre empresa. Sólo si revocáramos, por “ideológicamente falsa” aquella Constitución de Jaime Guzmán

9. Así definía Jaime Guzmán, el ideólogo de la Constitución de 1980, los lineamientos políticos de su perverso diseño: “En vez de gobernar para hacer, en mayor o menor medida, lo que los adversarios quieren, resulta preferible contribuir a crear una realidad que reclame de todo quien gobierne una sujeción a las exigencias propias de ésta. Es decir, que si llegan a gobernar los adversarios, se vean constreñidos a seguir una acción no tan distinta a la que uno mismo anhelaría, porque –valga la metáfora– el margen de alternativas que la cancha imponga de hecho a quienes juegan en ella, sea lo suficientemente reducido para hacer extremadamente difícil lo contrario” (1979, p. 19).

firmada en 1980 por Pinochet, la memoria del pasado (de la dictadura y de la transición) se colocaría a la altura del porvenir.

Bibliografía

- Collins, Cath; Hite, Katherine y Joignant, Alfredo (2013). *Las políticas de la memoria en Chile: desde Pinochet a Bachelet*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Colodro, Max (7 de enero 2016). Padre nuestro. En *La Segunda*. Discurso de la Presidenta de la República en la inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. En *La Nación*, 25 de marzo de 2010.
- Guzman, Jaime (1979). El camino político. En *Revista Realidad*, 7, 13-23.
- Lavín, Joaquín (1987). *Chile: revolución silenciosa*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Novoa, Jovino (2012). *Con la fuerza de la libertad. La batalla por las ideas de centro-derecha en el Chile de hoy*. Santiago de Chile: Planeta/La Tercera.
- Propuesta de Rafael Gumucio: Comisión Verdad para la crisis política. En *La Segunda*, 30 de junio 2015.
- Rebolledo, Javier (2015). *A la sombra de los cuervos. Los cómplices civiles de la dictadura*. Santiago de Chile: Ceibo.
- Tironi, Eugenio (1988). *Los silencios de la revolución. Chile: la otra cara de la modernización*. Santiago de Chile: La Puerta Abierta.

Del descontrol de la revuelta social al control sanitario de la pandemia en Chile*

1. El colapso de los tiempos vitales: del entusiasmo del renacer de “Chile despertó” a la desactivación del futuro

En su expansión mundial, la epidemia del coronavirus llegó a Chile (marzo 2020) recién desatado el trance de la revuelta social: una revuelta con carácter de insurrección que, a partir del 18 de octubre de 2019, levantó la consigna “Chile despertó” para dejar en claro que la sociedad chilena, mayoritariamente silenciada por el exceso de conformismo transicional de los últimos treinta años y algo más, había perdido finalmente el miedo a manifestar su vibrante rechazo al régimen de desigualdades, abusos y privilegios administrado por la dominante neoliberal. Multitudes se adueñaron del espacio público para decirle “Ya basta” al poder instituido (político, económico y social) y expresar sus anhelos de abrir nuevos horizontes de lo posible que trastocaran el orden vigente. Los contenidos de las demandas ciudadanas que hicieron estallar la rebeldía popular del 18 de octubre (referidos a transporte, educación, salud, trabajo, pensiones, etc.) no estaban programáticamente articulados en una agenda de cambios nítidamente definida,

* Este texto es una versión reformulada del publicado en la revista *Anales de la Universidad de Chile*, 17 (Santiago de Chile, 2020).

aunque muy luego todas estas demandas empezaron a converger en el “significante flotante” de la Asamblea Constituyente. Esta condensó el deseo de romper con la herencia de la Constitución de Augusto Pinochet que, impuesta al país en 1980, consagró el desmantelamiento del Estado a favor de la triunfal consolidación del mercado y su paradigma de mercantilización del régimen de los intercambios que afecta todas las regiones de la vida humana.

Es cierto que se generaron discusiones varias en el interior de la izquierda sobre si había que resignarse o no a aceptar los condicionamientos políticos e institucionales que enmarcaron el llamado al Plebiscito Nacional que el gobierno de S. Piñera se vio obligado a anunciar (15 de noviembre 2019) para ratificar el acuerdo parlamentario firmado entre partidos políticos oficialistas y partidos de oposición. La primera crítica de las fuerzas de izquierda al Acuerdo tuvo que ver con el hecho de que su formulación se realizara entre parlamentarios, de espaldas al pueblo, sin tomar en cuenta a las organizaciones sociales que habían participado activamente de las movilizaciones ciudadanas. Se le reprochó al Acuerdo Parlamentario del 15 de noviembre 2019 el hecho de que no hacía sino reproducir la misma lógica de auto-perpetuación del sistema de representación política que la revuelta social, fuera del Congreso, había estado impugnando violentamente. Desde ya, el chantaje de la derecha logró que se impusiera el nombre sustituto de “Convención Constitucional” en lugar de “Asamblea Constituyente” como opción a plebiscitar, apostando a que la mayor neutralidad de este cambio nominal ejerciera su poder domesticador sobre el espíritu más insurgente de la revuelta. Fueron varias otras las razones argumentadas por la izquierda para colocar bajo sospecha al Acuerdo Parlamentario, aunque se reconoció a la vez que la urgencia de un día y una noche (15 de noviembre 2019) para firmar dicho Acuerdo se debió a que “para nadie era un misterio que estaba en juego la estabilidad de Chile y en

peligro evidente su democracia, al existir la amenaza de una nueva salida de las Fuerzas Armadas a la calle” (Quintana, 2020, p. 103). Junto con admitir lo insatisfactorio de la firma del Acuerdo, se abrieron extensos debates sobre cómo presionar, desde la sociedad civil, para vencer los condicionamientos político-institucionales demasiado restrictivos que enmarcaron la fórmula de la Convención Constitucional y aumentar la participatividad social en la redacción de las bases rediseñando los mecanismos constituyentes.¹ Pese a las notorias restricciones y limitaciones del Acuerdo firmado, Chile comprendió mayoritariamente que el llamado a cambiar la Constitución (y su nefasta herencia de la dictadura) señalaba algo refundacional: la apertura de un tiempo de deliberación colectiva sobre el futuro de la democracia como significado en disputa a cargo de una ciudadanía que estaba recuperando el protagonismo político-social que se había visto confiscado durante los largos años de la transición.

El tiempo inaugural detonado por la revuelta de octubre de 2019 (un tiempo de promesas que convoca lo que está por-venir) se vivió como un tiempo energético: un tiempo intensivo, acelerado y casi frenético en sus ritmos de destitución de lo viejo y de invención de lo nuevo. Aquel tiempo transcurrido a partir de octubre de 2019, un tiempo de aceleración y precipitación, de sobreexcitación de los deseos de futuro, se vio bruscamente cortado en sus ritmos vitales por la epidemia y sus cuarentenas.

Quizás lo más sensible de lo ocurrido en Chile haya sido este colapso del tiempo/de los tiempos que nos llevó tan súbitamente

1. Desde ya se logró aprobar en el Congreso, posteriormente a la firma oficial del Acuerdo, una reforma que garantiza la composición paritaria del órgano encargado de redactar la Nueva Constitución, siendo así el proceso chileno de Convención Constitucional el primero en el mundo que cuenta con la fórmula de la paridad.

de la movilización de los deseos colectivos (octubre de 2019) a la inmovilización forzada y a la reclusión individual (marzo de 2020). La pandemia nos arrebató el tiempo excepcional de la revuelta social (lo excepcional como lo fuera-de-serie) para condenarnos al tiempo ordinario de la cuarentena y su monótona repetición de lo mismo. Dice Alejandra Castillo:

El tiempo de la cuarentena es (...) un tiempo que marca el inicio y el término de una reclusión. El tiempo de la cuarentena es, por ello, un afuera del tiempo. O dicho de otro modo, la cuarentena activada por mandato gubernamental es una unidad de tiempo sin temporalidad. No hay proyecto que realizar en ella, solo pequeñas tareas repetitivas (...) que parecen acortar el tiempo –el futuro– al paso de los días, de las horas (3 de abril 2020, s/p).

Pasamos dramáticamente de la expectación despertada por un futuro a construir entre todos a la resignación de cada uno frente al tiempo detenido y recluso que paraliza todo movimiento hacia adelante: del tiempo *hiper-activo* (deseante, voluntarioso) de la insubordinación política, al tiempo *pasivo* (resignado, estacionario) de la puesta en cuarentena. Si *re-vivir* (despertar del mal sueño de la oferta neoliberal) había sido la consigna multitudinaria de octubre 2019, varios son los desfavorecidos que hoy se preguntan en medio de la pandemia cómo *sobrevivir*, es decir, cómo retornar a condiciones básicas de vida que amenazan con ser incluso más deplorables que las de antes.

Bien sabemos que lo socialmente aceptado como “normalidad” no responde a un orden natural sino que es el producto de un sistema de códigos amarrados entre sí por la ideología de un determinado sentido común (económico, político, social) que termina por “normalizar” la existencia, volviendo automáticamente

reproducibles sus fundamentos y mecanismos. La revuelta social de octubre 2019 hizo explotar lo que el guion del neoliberalismo había naturalizado como ordenamiento político-económico y social, dejando en claro que la realidad vivida bajo el lema exitista del Chile próspero (el Chile del “milagro neoliberal”) no era sino el efecto de significación dominante que había sido reverberado como falso espejo por el discurso hegemónico del hiper-capitalismo. El estallido de octubre 2019 evidenció las reglas privatizadoras y mercantilizadoras que los guardianes empresariales de aquel orden postulan como inmodificables, demostrando que sí es posible remecer el *status quo* cuando se conjuga una potencia colectiva motivada por la indignación y el rechazo.

Octubre de 2019 en Chile puso a operar las múltiples dimensiones contenidas en la etimología de la palabra “revuelta”: una palabra que se compone del prefijo “re-” (hacia atrás, de nuevo) y de un sustantivo que remite a “dar vuelta” (sacudir, revolver, agitar) en las distintas acepciones que nos hablan de alteración y perturbación de un estado dado; de un brusco cambio de dirección en el transcurso de un proceso; de la expresión de un conflicto que convoca a una multitud para protestar contra el orden; de la inversión de las escalas de valor que legitiman una jerarquía de autoridad, etc. Fue tal la magnitud de la crisis desatada por el estallido social (una crisis envuelta por una violencia inusitada), que el imaginario de la revuelta seguirá proyectando sus figuras de la ruptura y la transgresión en contra de toda futura voluntad normativa que busque tranquilizar a la fuerza el cuerpo social. Pese a la interrupción de la pandemia, seguirá viva la memoria de este aprendizaje emancipador que nos hizo comprender que los códigos económicos y sociales del modelo neoliberal pueden ser interrumpidos y desafiados por una imaginación política que se atreve a evocar formas alternativas de habitar el mundo. Es decisivo retener esta memoria de rebeldías e insumisiones

(mantenerla guardada en un archivo vital que pueda reactualizarse en función de los requerimientos del presente) antes de que se instale la “nueva normalidad” que la derecha anuncia complacidamente como salida a la crisis sanitaria: una derecha que trata de borrar de un plumazo aquella toma de conciencia colectiva que le hizo saber al país que no existe una “normalidad” cuya ficción (la de un neoliberalismo que busca monopolizar todos los códigos de regulación económica, de gestión política y, también, de orientación de las conductas y de administración de los sentidos) no esté expuesta a múltiples fisuras y estallidos.

No cabe duda de que la dureza de las condiciones de vida que afloran como realidad cotidiana en estos tiempos de pandemia no hace sino revalidar los motivos que tuvo la revuelta de octubre de 2019 para sublevarse contra un régimen de desigualdades económicas y sociales que precariza y segrega además de maltratar y ofender. Estos comportamientos se notan en las imágenes que desfilan a diario por nuestras pantallas de televisión: en el deterioro de los hospitales y del aparato de salud pública, en las desoladoras colas para cobrar seguros de cesantías después de masivos e injustificados despidos, en las inhóspitas condiciones de la vivienda social, en la descomposición de las periferias urbanas, en el indecente trato hacia los migrantes, en la acrecentada violencia sexual que acosa a las mujeres dentro de los hogares en cuarentena, etc. Esta interminable suma de desastres vinculados a la desprotección social que hoy salta a la vista con la pandemia no hace sino reconfirmar la legitimidad moral del “Ya basta” (de abusos y privilegios) expresado por la revuelta de octubre 2019 frente al saqueo capitalista. Pero, ¿es suficiente esta suma de justificaciones morales que nos llevan a impugnar tanto el ordenamiento neoliberal del sistema capitalista como la razón gubernamental que sostiene la alianza de derecha de S. Piñera, para confiar en que el

intervalo llamado “cuarentena” dejará intactas las ganas y fuerzas con las que multitudes saldrán nuevamente a las calles?

Una respuesta optimista a esta pregunta se construye sacando ventaja de cómo la explosión de las fuerzas sociales (entre ellas, por supuesto, las de las organizaciones feministas) surgida en octubre 2019, conforma un archivo vitalista de emociones colectivas que nos dotó de estímulos suficientes para superar el contratiempo de la pandemia y seguir tejiendo rebeldías con mayor compromiso que nunca². Pero si bien esta convicción nos devuelve confianza en el futuro, quizás su optimismo deba ser matizado por la sospecha de que el “*shock* psicótico-viral”³ de la pandemia trae repercusiones de distintas escalas (macro y microfísicas) que no son fáciles de amortiguar: desde los miedos primarios a la enfermedad y la muerte que asedian los cuerpos en desamparo, hasta la perplejidad de la conciencia frente a tener que lidiar con un mapa del presente-futuro demasiado confuso, pasando por el decaimiento del ánimo ante una suma de adversidades que se percibe cada vez más difícil de vencer. Franco “Bifo” Berardi reagrupa

2. Así lo afirman J. Manzi y A. Carrillo: “Lo cierto es que aunque a ratos no parezca de ese modo, este *no es un paréntesis*. Las paredes de nuestro hogar o los tránsitos temerosos en los transportes públicos de una ciudad reducida al mínimo de su actividad no son la señal de una pausa en el tiempo. No todo se ha detenido. (...) El proceso en el que nos encontrábamos subsiste subterráneamente en nuestras rabias, anhelos y preguntas; en nuestras redes y conspiraciones silenciosas (...) Puesto que esto no es un paréntesis sino que el tiempo sigue, la vida y la política también, la pregunta hoy no es qué haremos después de que esto pase (...) Lo que hagamos hoy será determinante para los escenarios de alternativa a la crisis, pero lo que ya veníamos haciendo es igualmente clave. No partimos desde cero en la revuelta y mucho menos partimos desde cero ahora. Hemos levantado un programa (un Plan de Emergencia Feminista) para transformar radicalmente el modo en que se organiza la vida, la vida toda” (8 abril 2020, s/p).

3. La expresión es de Franco “Bifo” Berardi (2020).

bajo el término de “psicodeflación” los distintos síntomas que revelan cómo la pandemia hizo que la energía se fuera retirando del cuerpo social: “cansada de procesar señales demasiado complejas, deprimida después de la excesiva sobreexcitación, humillada por la impotencia de sus decisiones frente a la omnipotencia del autómatas tecno-financiero, la mente ha disminuido la tensión. *No es que la mente haya decidido algo; es la caída repentina de la tensión la que decide por esta*” (2020, p. 43). Este debilitamiento de la tensión física y mental que afecta el ánimo, los deseos y la voluntad deja trazas en el organismo social y político que demoran en absorberse (¿cuál es el plazo de recuperación?), sin contar los nuevos peligros que ya asoman en el camino trazado hacia adelante: el recrudecimiento neofascista de brotes totalitarios provenientes de ultraderechas que les ofrecen a las poblaciones inseguras volver implacable el control del “orden público”, vigilar las fronteras de los países y, también, enfrentarnos unos a otros estimulando la sospecha, la denuncia y la hostilidad entre vecinos. Lo inhospitalario de un mundo sin resguardos y la fragilidad de los cuerpos asustados hacen que, frente a la crisis, se consoliden tendencias reactivas-conservadoras en sectores de la población cuya búsqueda de seguridad los va a alejar de las sombras convulsas de la rebelión social. Esta incierta lucha que se da entre las fuerzas de *desapropiación* y de *reapropiación* de la vida que pugnan en medio de la pandemia deja en suspenso el saber cuándo y cómo podrá volver a abrirse curso alguna pulsación de lo nuevo decididamente orientada hacia un futuro transformador. Sería pecar de voluntarismo no acusar recibo de que el *cuerpo* de la revuelta de octubre de 2019 (aunque no necesariamente su *espíritu*) ha sido tocado por la pandemia en la medida en que es la sensorialidad misma de nuestro aparato perceptivo y cognitivo la que mutó en sus *afecciones* en el doble sentido que tiene esa palabra: querer algo y/o dejarse modificar por un efecto que trae consecuencias sensibles.

2. El control sanitario y la “des-infección” de las marcas contaminantes de la revuelta social en la ciudad

La revuelta social de octubre de 2019 significó que multitudes reconquistaran lo público (calles y plazas) para compartir la experiencia de un *estar-juntos* protestando contra los abusos del sistema neoliberal. Recuperar el uso público de la ciudad movilizándolo grupos y sujetos reforzó el sentido de colectividad y asociatividad de los vínculos que había roto la privatización neoliberal.

La primera forma de reclamo que ejercen las identidades socialmente descartadas de la esfera pública consiste en apostar a la multiplicación del *cuerpo* y la *presencia* como demostración de fuerza. La ex Plaza Italia donde, a partir del 18 de octubre, convergieron manifestaciones que juntaron a más de un millón de personas fue el lugar elegido por su rol simbólico en la partición de la ciudad, ya que la divide simétricamente en una parte “baja” (popular) y una parte “alta” (empresarial, residencial). Ocupar la ex Plaza Italia (hoy renombrada simbólicamente como Plaza de la Dignidad) para descolocar el eje de división social del trazado urbano, fue la primera instancia de lo *común* que hizo visible –como sustento horizontal– el reclamo colectivo por una igualdad de trato en contra de las exclusiones del poder.

La pandemia trajo el aislamiento forzado de la cuarentena que desalojó a la población de las calles, privando a las subjetividades de la revuelta de una exterioridad social hacia la cual volcar las energías comunitarias. A su vez, las nuevas consignas impuestas por el libreto oficial de las instituciones de la salud para enfrentar a la pandemia, modificaron las prioridades del discurso público. A la privación de exteriores causada por la falta de un espacio compartido por las multitudes que llenaron las calles, se sumó la incomodidad de tener que asistir a cómo la agenda político-nacional en torno a la pandemia le torció el rumbo al camino elegido para

avanzar hacia el Plebiscito Nacional que, desde ya, fue postergado de abril a octubre de 2020. La revuelta de octubre tuvo como enemigo declarado al gobierno de S. Piñera al que logró hacer caer en un precipicio de deslegitimación que se creía irremontable. Sin embargo, el vuelco de la pandemia le dio oportunidad y pretexto para retornar a escena queriendo demostrar máxima *operatividad* y *eficiencia* (dos vocablos predilectos de la gestión tecnocrática del neoliberalismo) en el control de la contingencia sanitaria sin dejar, por supuesto, de cuidar prioritariamente a los mercados que resguardan los intereses privados de las grandes empresas.

La obsesiva y paranoica cobertura mediática de la epidemia de coronavirus en la televisión (curvas estadísticas, porcentajes demográficos, informes científicos, recomendaciones médicas, manuales de higiene y cuidado, etc.) hizo desaparecer de sus pantallas las imágenes que, desde octubre 2019, las habían invadido: las de la ciudad alborotada y su población insurrecta. Los medios chilenos se apresuraron en operar un completo barrido de todas las imágenes de la revuelta, queriendo relegar sus espasmos vitales al tiempo arcaico de una fiebre que el nuevo contexto de urgencia sanitaria debía aplacar por completo para concentrarse en las urgencias de la pandemia. Además, el gobierno de S. Piñera aprovechó el control policial en las calles para “limpiar” los muros de todas las muestras gráficas del alzamiento popular, reintroduciendo señales normalizadoras (la pintura de muros y edificios, la reposición de los semáforos, la rehabilitación de las estaciones de metro destruidas, etc.) que dejarían en el olvido la virulencia de los mensajes que, durante la revuelta, echaban a perder las arquitecturas comerciales cuyo paisajismo ambienta la ciudad en su versión modernizadora. La epidemia sirvió en Chile de pretexto higienista y sanitizador para “des-infectar” a la ciudad de la suciedad y turbiedad de las huellas de la insubordinación social que

“manchan” las estéticas publicitarias del consumo, sus marcas y logotipos, con la alarmante sombra de una rabia inorgánica.

En medio de este operativo general de limpieza y desinfección del entorno urbano, S. Piñera llegó al colmo de la provocación al realizar una excursión a la Plaza de la Dignidad que simboliza el epicentro de la revuelta, para hacerse retratar en una pose en la que fingía “dominar” la escena: una pose en la que su prepotencia se exhibe –ridículamente– frente a una plaza desierta y una ciudad vacía. La pose desafiante del mandatario ocupó el vaciamiento de la ciudad en cuarentena como escenografía trucada para simular que, después de la revuelta de octubre, volvía a ejercer el completo dominio del poder.⁴ Patetismo e insolencia de una ritualidad del mando que, en repetidas ocasiones, nos había obligado ya a ser testigos avergonzados de su comedia de equivocaciones.

La epidemia le sirvió de excusa al gobierno de S. Piñera para decretar un Estado de Excepción con toque de queda (el 18 de marzo de 2020) que justificó la salida de los militares a la calle: los mismos militares y policías cuyos uniformes llevan estampado el recuerdo siniestro de la persecución militar en dictadura y que, al actuar con violencia represiva contra los manifestantes de la protesta de octubre, se vieron nuevamente envueltos en abusos consignados como violaciones de los derechos humanos por los informes de las comisiones internacionales que consignaron 360 casos de víctimas de heridas oculares causadas por los balines disparados en los ojos por policías o militares. Estos disparos a los ojos expresan una violencia simbólica (además de material) por

4. Dice R. Karmy: “Su *performance* de conquistador (la de S. Piñera) hace el ridículo desde el momento en que con su curiosa sentada mirando hacia donde se pone el sol (es decir, ¿contemplando su propio crepúsculo?) no conquista a ningún ‘enemigo poderoso’, ni siquiera a algún ‘enemigo’ a secas... Tan solo un miserable turista sacándose fotos en una ruina abandonada” (*El Mostrador*, 6 de abril 2020).

cómo la principal consigna de la revuelta fue la de “Chile despertó”, es decir, Chile *abrió los ojos* y finalmente *vio* lo que la ideología neoliberal había querido ocultarle a la población. La respuesta criminal de las fuerzas represivas consistió en querer cegar esta conciencia que tiene en la visión su órgano crítico en tanto funciona como sinónimo de develamiento de la realidad (claridad, lucidez). Al atacar los ojos de las víctimas, las fuerzas policiales no solo dañan la integridad física del cuerpo humano, sino la capacidad de ver (percibir, observar, conocer) de quienes abren los ojos. Y, también, atentan contra la posibilidad de que los manifestantes que *vieron* cometerse los abusos policiales puedan testimoniar masivamente de lo visto recurriendo a las miles de cámaras y pantallas cuyas tecnologías de la reproducción multiplican las imágenes que se graban en el fondo de la retina. Los ojos –como aparato de visibilidad– pasaron a ser la zona estratégica que dañó la policía para que la visión-revelación de un otro Chile posible llevara los estigmas de una sanción corporal que condena de vuelta a la oscuridad a quienes se habían sacado la venda para constatar las miserias del neoliberalismo.

Las fuerzas militares y policiales que vigilan durante la pandemia el cumplimiento de las medidas sanitarias y fiscalizan los salvoconductos que autorizan a transitar por la ciudad, además de custodiar la entrega de alimentos proporcionada por el gobierno, son las mismas que, al haber disparado balines a los ojos de 360 víctimas en las protestas de octubre de 2019, nos recuerdan las brutales violaciones de los derechos humanos cometidas durante la dictadura. Esta chocante paradoja surgida de la brusca conversión de roles de quienes llevan los uniformes militares en la ciudad del control sanitario trae costos emocionales al desarmar nuestra memoria histórica del combate y la resistencia. La cara visible de las ciudades que incluyen a los militares en las tareas prácticas de organización del cotidiano parecería sugerir, al menos en

la superficie de la ciudad, que pasamos de la *desobediencia* (evadir, rechazar, enfrentar, combatir) a la *obediencia forzada* (acatar órdenes, pedir permiso, dejarse controlar y sancionar), generándose así una grieta perturbadora en el imaginario de la insumisión que se había expandido masivamente desde octubre de 2019. Pero no sólo el paisaje urbano se ha visto enrarecido por el vaciamiento de la ciudad y el control policial de la población. La esfera del discurso público ha experimentado sorprendentes virajes semánticos entre la revuelta y la pandemia. Por ejemplo, la expresión “primera línea” (que designa la zona del enfrentamiento directo de los escuderos contra las fuerzas policiales en las protestas) se usa hoy para designar la lucha del personal de la salud que cuida enfermos y salva vidas, como si los cuerpos se hubiesen desplazado de la lucha temeraria contra policías y militares (en octubre de 2019) al temor al contagio frente a los ataques del virus que los vuelve frágiles (en marzo de 2020). Del descontrol de la revuelta al control de la epidemia: el cambio de tablero ha sido tan drástico en materia de paisajes, signos y corporalidades (del emblema guerrillero de la capucha a la seguridad protectora de la mascarilla; de la vestimenta negra del tumulto anarquista a la blancura asistencial de los delantales médicos) que cuesta imaginarse cómo se irán transfigurando los repertorios simbólicos de la ira y la frustración.

3. El feminismo como articulación teórica y fuerza de reactivación de las(s) izquierda(s)

La pandemia del coronavirus hizo naufragar las economías mundiales e introdujo el miedo en los universos familiares del cotidiano. Nos llenó de desconcierto ver a todas las ciudades del planeta deshabitadas por el confinamiento domiciliario y transformadas en el set de algún cine post-apocalíptico. Asistimos a cómo los aparatos productivos y los sistemas comerciales cayeron en una

fase global de inacción forzada que terminó por cumplir, irónicamente, el sueño anti-capitalista de una “huelga general” que paralizara la fuerza mundial de trabajo ya no por el empuje de la lucha obrera sino a causa de la ralentización o suspensión de los intercambios internacionales que obstruya las redes y flujos circulatorios de bienes y servicios. La extrañeza de este mundo distópico que ha dibujado la pandemia no pudo sino generar perturbación y confusión en los marcos de explicación y comprensión de la realidad, en los sistemas de referencia y lectura de cómo o hacia dónde evoluciona el mundo.

La pérdida de certezas a la que nos enfrenta la pandemia y el extravío de los horizontes de futuro que se encuentran hoy desalineados por lo impredecible de lo que está por venir nos indican que debemos asumir la falibilidad de cualquier marco de análisis. Sin embargo, no todos aceptan esta falibilidad del juicio, en medio del desbarajuste de la experiencia y el conocimiento, como la condición inevitable que fragiliza cualquier hipótesis de interpretación general sobre los devenires del presente. Son varios los filósofos e intelectuales contemporáneos que, apenas declarada la pandemia, intervinieron en el debate internacional para meditar sobre el futuro de la globalización capitalista.⁵ Algunos de ellos confirman que el miedo al contagio le servirá al capitalismo para cumplir sus designios biopolíticos que consisten en extremar el control social sobre los cuerpos y en desarrollar nuevas formas (por ejemplo, tecno-militares) de disciplinamiento de las poblaciones. Otros anuncian, por el contrario, que el gigantesco descalabro económico provocado por la pandemia en las cadenas

5. Las principales intervenciones de intelectuales globales han sido recogidas en: *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias* (2020) y *La Fiebre, Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, Editorial ASPO, abril 2020.

de funcionamiento de los mercados y las finanzas va a significar un golpe tan fatal para la expansión capitalista que obligará a sus tendencias monopólicas a ceder frente al inevitable surgimiento de nuevas formas de cooperación entre estados, organismos y comunidades que les cambiarán el rostro a las democracias corporativas. La verdad es que no hay sistema de predicción que valga frente a la incertidumbre de este tiempo en suspenso al que le va a costar reponerse de la conmoción. Pueden ser igualmente válidas las distintas e incluso opuestas hipótesis que se manejan frente a lo que viene (la exacerbación del capitalismo o bien su progresiva desestructuración) aunque lo más seguro es que, como suele ocurrir, los cambios a efectuarse no partirán de un corte nítido entre pasado y futuro (un corte sin adherencias ni remanentes) sino que ocurrirán en un tiempo marcado por la hibridez de fases transicionales con sus combinaciones parciales, intermedias, de dominación capitalista y de reversos anti-neoliberales.

Cualquieras sean las proyecciones del “después de...” en torno a las cuales especula el pensamiento filosófico y político-intelectual, lo que debería imponerse como evidencia es que ningún pensamiento sobre/de la crisis del capitalismo global puede hoy prescindir del feminismo como *clave de análisis* y como *apuesta de futuro*. En efecto, el feminismo ha subrayado con absoluta lucidez varios de los motivos que, desde la perspectiva de género, se entrecruzan en el balance de esta crisis: la división entre lo privado y lo público como base material para la hipervaloración de lo “productivo” y la subvaloración de lo “reproductivo”: la “feminización de la pobreza” que ocupa a las mujeres como nuevas zonas de privación y sacrificio; la necesidad de visibilizar el trabajo invisible (el doméstico) y la defensa de una ética solidaria de los cuidados (cuerpos, afectos) para contrarrestar así la agresividad del modelo neoliberal de competencias individuales y su performatividad del éxito; la nueva politicidad de formas de autogestión

comunitaria que, además de habilitar entramados solidarios, cuestionan el discurso meritocrático del modelo neoliberal y su política institucional, etc. La escala tanto económico-social como domestica-cotidiana de la pandemia ha ratificado lo que ha sabido demostrar el pensamiento feminista apuntando a cómo lo precario-feminizado señala el “límite del capital: *aquello de lo que no puede prescindir la vida social para continuar*” (Gago y Cavallero, 2020) dándoles figuración a los cuerpos concretos de mujeres cuyas labores, infravaloradas por la economía capitalista, sostienen incansablemente las cuarentenas desde la urdimbre más deshilachada de la producción y organización informales. Este señalamiento feminista del reverso oculto del capitalismo que sale hoy a la luz podría convertir a las reflexiones en torno a la pandemia en “el ensayo general de otra organización del trabajo” (Ibíd.) que favorezca la creación de mecanismos cooperativos en la tarea de gestionar lo común que las mujeres han sabido desde siempre poner en acción. En la formulación de Rita Segato:

el virus podría imponer una perspectiva femenina sobre el mundo: reatar los nudos de la vida comunal con su ley de reciprocidad y ayuda mutua, adentrarse en el “proyecto histórico de los vínculos” con su meta idiosincrática de felicidad y realización, recuperar la politicidad de lo doméstico, domesticar la gestión, hacer que administrar sea equivalente a cuidar y que el cuidado sea su tarea principal. Es a eso que le he llamado en estos días de un “estado materno”, como distinto a aquel estado patriarcal, burocrático, distante y colonial del que nuestra historia nos ha acostumbrado a desconfiar (19 abril 2020).

La verdad es que solo el feminismo permite comprender el detalle de cómo las ramificaciones de la violencia neoliberal son múltiplemente intervenidas por las tecnologías de discriminación

del género combinadas con la clase y la raza, basando esta comprensión en un archivo crítico de memorias forjadas por luchas históricas, conquistas teóricas, experiencias comunitarias y saberes estratégicos.

Siendo tan convincente el aporte del feminismo en el campo de la teoría y crítica contemporáneas, resulta algo sorprendente leer a Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, Byung-Chul Han, Alain Badiou y otros formular sus diagnósticos y pronósticos epocales sin incorporar al feminismo como referencia principal a la hora de descifrar la multiplicidad de las causas que precipitan la degradación capitalista y de colocarse en la situación de vislumbrar salidas orientadoras a esta crisis general. Es probable que la pandemia del coronavirus vaya a suscitar un reordenamiento geopolítico de las relaciones entre estados que modifique las soberanías nacionales o post-nacionales, pero su saldo más inmediato es el de un implacable deterioro de las condiciones de vida de todos los sectores desfavorecidos que hará recaer nuevamente en las mujeres los mayores costos de este balance necropolítico de despojo y sobreexplotación. La teórica feminista Judith Butler (2010) ya nos había advertido de la violencia selectiva y diferencial que usa el régimen capitalista para castigar a las “vidas precarias”: aquellas vidas consideradas sobrantes por un régimen productivista enteramente volcado a la rentabilidad económica y al provecho comercial, al espectáculo cultural del consumo que fomenta el deleite de los sentidos, y que, por lo mismo, desprecia aquella corporeidad humana que porta como estigma de inferioridad el no cumplir con los índices capitalistas de optimización de la ganancia traducida a felicidad o el no verse reflejada en los brillos del éxito individual cifrado en moda, belleza, juventud y sanidad. “Precariedad” es lo que mortifica los cuerpos de la pobreza y la enfermedad que se encuentran excluidos de este ciclo de gratificaciones narcisistas. “Precariedad” es la intranquilidad de no poder ampararse en reglas mínimas de justicia social; el tener que lidiar

diariamente con la escasez como única forma de vida y el deambular por las calles bajo sospecha permanente llevando a la raza como obstáculo; el sentirse rechazado por no calzar con las tipologías de identidad, sexo y género que estipula el modelo patriarcal; etc. “Precariedad” es, además, el sentimiento de indefensión que transmite una relación con el mundo que ya prescindir de todo apoyo seguro. No se pueden palpar las múltiples capas de vulnerabilidad existencial adheridas a la categoría de “precariedad” empleando el lenguaje seco y duro del pragmatismo neoliberal (operatividad, ejecutividad, rendimiento) que sólo confía en la tecnocracia de los datos para gobernar la realidad a fuerza de cómputos numéricos y de rankings de competencia. Hacen falta lenguajes sensibles a la escasez y la carencia, a la pesadumbre; es decir, lenguajes marcados por una conciencia del daño y la reparación pero también estimulados por la activación del deseo como contraparte de la victimización pasiva de las mujeres; unos lenguajes afines a las constelaciones feministas de lo femenino (texturas, fragmentos, urdimbres) que no suscriben a la abstracción –masculina– del sentirse dueña de un conocimiento invencible en sus postulados de generalidad-universalidad.

Llama la atención que el derrumbe de las certezas y garantías que se hizo tan notorio con esta crisis planetaria no haya generado en aquellos filósofos que se apresuraron en intervenir en el debate sobre pandemia y capitalismo, algún titubeo de sus fundamentos y dispositivos categoriales. Desde la filosofía o la ciencia, quienes protagonizaron –en clave masculina– la primera escena de figuración intelectual encargada de reflexionar sobre los destinos del capitalismo y la globalización parecen recurrir al mismo dominio del conocimiento y a la misma jerarquía de autoridad de siempre, sin acusar la más mínima pérdida de control ni delatar tropiezos o fallas de enunciación. Estas hablas masculinas que siguen ratificando sus pretensiones de totalidad y universalidad del conocimiento con plena legitimación intelectual parecerían ignorar que se están

diseminando en los distintos sitios de las editoriales independientes, sobre todo de América Latina, la escritura de autoras mujeres feministas como una escritura menos interesada en reconfirmar teorías previamente solventadas que en dotar de palabras a lo desintegrado y lo fragmentario que permanecen a la deriva. Su búsqueda de texturas afines al desastre de los sentidos causado por la irrupción de la pandemia rechaza la afirmación y confirmación de verdades trascendentales para entregarse a las dudas y vacilaciones de una subjetividad en desarme que encuentra su vocabulario de lo mínimo en las pequeñas narrativas de un cotidiano agujereado por miedos, violencias, afectos y deseos. No es el menor mérito de estas pequeñas narrativas feministas el ser capaces de darle voz a lo íntimo, lo doméstico y lo cotidiano sin caer por ello en la trampa de una cierta romantización de la cuarentena como vuelta a la esencialidad del yo (la “vida interior”) que parecería haberse olvidado de lo que el feminismo hizo valer –de una vez y para siempre– que “lo personal es político”.

4. De la furia destituyente a la creación plural de dinámicas constituyentes

Son muchas las incertidumbres en las que estamos sumergidas y que atentan contra las proyecciones de futuro. No sabemos por cuánto tiempo habrá que resignarse a este aislamiento domiciliario y a los mezquinos sustitutos de sociabilidad que nos ofrece (las redes electrónicas, la educación a distancia, el teletrabajo, el consumo de ofertas culturales en módulos recreativos, etc.) ni tampoco cuáles de estos nuevos hábitos de una sociabilidad tele-comunicada perdurarán en el tiempo mediante el entrenamiento forzado a la planificación general de un futuro de obediencia. Tampoco sabemos a ciencia cierta si, en medio de la adversidad, tendremos la astucia suficiente para “desarrollar nuevas herramientas de

desobediencia civil que nos permitan actuar a distancia” (Klein, 7 de abril 2020), usando las nuevas tecnologías como medios de interconectividad solidaria que servirán para fortalecer estrategias de oposición y resistencia. No sabemos aún (no tenemos cómo saberlo) cuán hondas son las marcas psíquicas –temores, aprensión, desaliento, impotencia, etc.– que dejará grabadas la epidemia en un organismo social muy perjudicado o, al revés, cuán atentatoria y perjudicial va a ser la “nueva normalidad” que nos espera como para que la rabia y la indignación colectivas vuelvan a movilizar expresiones de protesta y rechazo aún más violentas que antes. No es fácil calcular la capacidad de aguante de las vidas precarizadas en extremo ni prever cuándo ocurrirá el nuevo despertar ciudadano de una potencia de invención política.

Lo acontecido en octubre de 2019 en Chile fue celebrado masivamente en su carácter de protesta autoconvocada: una protesta sin dirigencias conocidas que la lideraran y expresando una manifiesta desconfianza hacia la política institucional, los partidos (incluyendo los de la izquierda parlamentaria) y las alianzas entre partidos declaradas, todas ellas, impuras y traicioneras de lo que estaría naciendo al fervor de la calle, es decir, la “ingobernabilidad del pueblo” (Karmy, 20 de octubre 2019). La Calle se volvió el escenario de un despliegue insurgente levantado por multitudes cuyas quejas y aspiraciones repolitizaron a la ciudadanía no desde la conducción de las orgánicas políticas, sino desde el estallido del cotidiano social. Pero la Calle de la revuelta de octubre de 2019 se transformó en algo más que en el soporte de la feliz emergencia de un cuerpo colectivo que reclama con vigor por la falta de justicia social. Se la declaró garante irreductible de una espontaneidad rebelde que no se dejaría capturar por ningún aparato político: “una calle devocional que utiliza banderas mapuches como apropiación de sujetos lacerados, litúrgica en sus barras bravas, tan nihilista como religiosa en sus abundantes ángeles dantescos, tan

marginal como ciudadana, (...) sin partidos, ni programas. La calle, como partera de la verdad, como sublevación popular, rechaza los juegos de poder (...) y su maquinaria de pactos” (Salazar, 4 de enero 2020). El desborde imaginal de la Calle como escenario de la rebelión tuvo al Pueblo como fuente redentora de su nueva épica: el Pueblo como expresión de un *nosotros* unificado por la colectividad del reclamo que se propagó multitudinariamente en contra de la explotación y la dominación neoliberales. El Pueblo insubordinado quedó investido de una positividad absoluta por ser considerado depositario sustancial de una verdad prerrevolucionaria (aquella verdad anunciada por la consigna “Chile despertó”) que espera realizarse en plenitud, como si se tratara de una verdad ya definitivamente configurada en función de un significado único y último. Sin embargo, no existe tal unidad-integridad esencial del Pueblo sino una revoltura de identidades circunstancialmente reunidas por el hecho de que detonó una explosión social. Desde ya, cualquier designación de “pueblo” o cualquier evocación-invocación de la “voluntad popular” se encuentra en permanente litigio de significación y representación.⁶ El “pueblo” reunido en la Plaza de la Dignidad carece de una identificación homogénea al ser el resultado del ensamblaje de fracciones heterogéneas de subjetividades diversas cuyos trazados de identidad entran en *convergencia* o en *divergencia* según las posiciones que ocupan sus sujetos

6. Dice J. Butler: “Es siempre difícil decir si una sublevación representa a todo el pueblo, la esencia del pueblo o una pura reivindicación democrática (...) Por mucho que las sublevaciones pretendan representar la voluntad del pueblo, se encuentra en general otro grupo de gente que rechaza verse representada por la sublevación. Reclamarse de la voluntad popular es un combate permanente, una lucha por la hegemonía. Aunque una sublevación puede parecer expresar la voluntad popular, debemos siempre preguntarnos de cuál versión de la voluntad popular estamos hablando, a quiénes no incluye y porqué” (2016, pp. 24-26; mi traducción).

en determinados campos de fuerzas y posiciones. Es difícil saber cómo se moverá la composición de territorios y los diagramas intersubjetivos del “pueblo” bajo la sacudida generada por la pandemia, tomando en cuenta que ya no sólo recorren este diagrama los vectores utópicos de liberación del deseo que apuntan a un horizonte venidero cifrado principalmente en el llamado a la Asamblea Constituyente sino urgentes demandas ligadas a necesidades básicas de supervivencia cuyo plazo de satisfacción debe ser inmediato. Ahora que las condiciones de máxima desprotección social en las que se encuentra una población asediada por el hambre y la pobreza exigen la aplicación de políticas públicas de parte del Estado, ¿será prudente reivindicar “la calle innegociable” (Salazar, 21 de octubre 2019) como exterioridad pura: como un “afuera” que debe vengarse de la institucionalidad política, rompiendo, intransigentemente, con todo sistema de gobernabilidad, es decir, cortando todos los puentes entre los reclamos ciudadanos y la posibilidad de que éstos presionen contra la máquina de gobierno forzándola a torcer (aunque sea parcialmente) sus engranajes a favor de los más perjudicados?

El primer semestre 2021 se va a ver interferido por contiendas electorales que colocarán nuevamente en primer plano a la política institucional y sus disputas hegemónicas, con el riesgo de que la desintegración de las alianzas opositoras –fracturadas por el conflicto post-estallido social que las escindió entre el Congreso (*adentro*) y la Calle (*afuera*)– prive a las fuerzas de izquierda de la contundencia política necesaria para protagonizar el debate de qué entender por “democracia”: un debate que se juega en los distintos planos y secuencias de una intervención política que, además de la presión ejercida por la movilización social desde las marchas y protestas en las calles, deberá experimentar con operaciones y vocabularios que sepan entrecruzarse con los registros de la política establecida. Frente al riesgo de

dejarle el campo libre a la derecha y a la ultraderecha que buscan copar con todas sus fichas el tablero de la política institucional, ¿tiene sentido que la izquierda se siga atrincherando en la dicotomía *adentro* (poder de Estado)/*afuera* (autonomía social) en lugar de pretender reforzar planos de coexistencia entre organizaciones y partidos, entre la sociedad civil y las instituciones que multipliquen y diversifiquen el mapa de las alianzas para obstruir eficazmente los avances reaccionarios? Desde ya habrá que tomar en cuenta que la disminución de todos los recursos de protección social (desempleo masivo, colapso del aparato de salud pública, créditos y endeudamiento, desfinanciación universitaria, etc.) provocados por la pandemia va a obligar a la política a repensar el rol y las funciones del Estado. La izquierda social que apoyó entusiastamente la revuelta de octubre de 2019 se separó del poder político para festejar la dimensión autonomista de la emergencia soberana de un Pueblo llamado a auto-representarse en prescindencia de toda referencia a la figura del Estado y su institucionalidad pública. Pero si la izquierda social de la Plaza de la Dignidad no se articula con una izquierda política (susceptible de ocupar más escenarios que el de la Calle para incidir desde dentro en el andamiaje de los poderes instituidos), se restringen las chances de enfrentarse al peligro –no únicamente electoral– de que los nuevos poderes autoritarios y totalitarios liderados por la derecha y la ultraderecha vayan a sacar provecho del creciente desamparo social nacido de la pandemia. Quizás no sea este el tiempo, frente a los reales peligros y amenazas que buscan restringir aún más la democracia, de abismarse en la negatividad puramente revocatoria de lo destituyente (el “estar en contra” como máximo fundamento rebelde) sino el de ensayar ciertas gramáticas constructivas del poder-hacer que, desde un política de la multiplicidad, reformulen anudamientos varios entre territorios, cuerpos, subjetividades e instituciones.

Bibliografía

- Berardi, Franco “Bifo” (2020). Crónica de la psicodeflación. En VV.AA. *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Buenos Aires: Editorial ASPO.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2016). Sublevación. En *Soulévements*. París: Gallimard - Jeu de Paume.
- Castillo, Alejandra (3 de abril 2020). Naufragio en el espectáculo de la catástrofe. En *Antígona feminista*.
- Gago, Verónica y Cavallero, Luci (2020). Deuda, vivienda y trabajo: una agenda feminista para la pospandemia. En *Revista Anfibia y elsaltodiario.com*.
- Karmy, Rodrigo (20 de octubre 2019). El triunfo popular. En *El desconcierto*.
- Karmy, Rodrigo (6 de abril 2020). El pastor y el estúpido; sobre el devenir cómico de una teología política. En *El Mostrador*.
- Klein, Naomi (7 de abril 2020). “Debemos recordar que la normalidad era la crisis”. En *La Tercera*.
- Manzi, Javiera y Carrillo, Alondra (8 de abril 2020). La continuidad de nuestra revuelta a un mes del 8M. En *Lobo suelto*.
- Quintana, Jaime (2020). *Sírvanse conectar. Crónica de acuerdos y desacuerdos desde el estallido social a la pandemia*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Salazar, Mauro (21 de octubre 2019). Destitución, primera línea y potencia plebeya. En *El Mostrador*.
- Salazar, Mauro (4 de enero 2020). “Primera línea” y matapacos. La calle inasible. En *El Desconcierto*.
- Segato, Rita (19 de abril 2020). Coronavirus: Todos somos mortales. Del significativo vacío a la naturaleza abierta de la historia. En *Lobo Suelto*.

VV.AA. (2020). *La Fiebre. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Buenos Aires: Editorial ASPO.

VV.AA. (2020). *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Buenos Aires: Editorial ASPO.

Pensamiento artístico

Márgenes e instituciones*

La secuencia de obras sobre la cual reflexiona este libro pertenece al campo no-oficial de la producción artística chilena que, gestada durante el régimen militar, se agrupó bajo la denominación de Escena de Avanzada. Quienes integran dicha escena reformularon, desde fines de los años setenta, mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video, el cine, el texto crítico) y ampliaron los soportes técnicos del arte extendiéndolos a las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad. El cuerpo, en el arte de la *performance*, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberó márgenes de subjetivación rebelde mientras que las intervenciones urbanas buscaron alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba las vidas cotidianas.

* Este es el texto de introducción a *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*. Edición bilingüe inglés-español (Melbourne/Santiago de Chile: Art & Text/Francisco Zegers Editor, 1986). Luego reeditado como *Márgenes e Instituciones* (Santiago: Metales Pesados, 2007).

La Escena de Avanzada –hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas–¹ se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límite de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura; por reformular el nexa entre “arte” y “política” fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos.

Sin duda que la peculiaridad histórica de la Escena de Avanzada se debe a las circunstancias en las que formuló su productividad crítica. Escena que emergió en plena zona de catástrofe cuando había naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un determinado proyecto histórico –el de la Unidad Popular– sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo. Una vez desarticulada la historia y rota la organicidad social de su sujeto, todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido al desastre, ya no sabe cómo nombrar los restos. La toma de poder que ocasionó la fractura del anterior marco de experiencias sociales y políticas de la Unidad Popular desintegró también sus pautas de significación y lenguaje, llevando lo histórico a una crisis total de reconocimiento e inteligibilidad. Una vez escindido

1. Surgida desde las artes visuales (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Juan Dávila, Víctor Hugo Codocedo, Elías Adasme, etc.) y en interacción con las textualidades poéticas y literarias de Raúl Zurita y Diamela Eltit, la Escena de Avanzada armó una constelación de voces críticas de la que participaron filósofos y escritores como Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Patricio Marchant, Rodrigo Cánovas, Pablo Oyarzun y otros.

el código de representación por las violentas fracturas que disociaron conciencia interpretante y materia de la experiencia, sólo quedaba formular enlaces hasta entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconciliable con la Historia –en mayúscula– de los vencedores.

La Escena de Avanzada marca el surgimiento de prácticas del estallido en el campo minado del lenguaje y de la representación; prácticas para las cuales sólo la construcción de lo fragmentario y sus elipsis de una totalidad desunificada logran dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la categoría de sujeto que estos fragmentos retratan ahora como una unidad devenida irreconstituible.

El quiebre de todos los pactos vigentes de legitimación simbólica y social causado por la dictadura hizo que lo que se daba antes por seguro (convicciones y adhesiones al mito de la Historia) cayera bajo desconfianza. Ya no había cómo remediar la crisis de verosimilitud de las ficciones de coherencia y estabilidad que parecían sustentar las tradiciones sociales y culturales de la historia nacional. De ahí, entonces, la incansable actividad de reformulación de los signos llevada a cabo, dentro del arte, por la Escena de Avanzada y su manía de la sospecha que impulsan a revisar cada maniobra de discurso: a desocultar los artificios de representación oficial puestos al servicio de las mentiras dictatoriales; a denunciar los ilusionismos de la tradición con los que el régimen militar cita fraudulentamente al pasado para darle un origen a su impostura.

Una de las principales características de la Escena de Avanzada fue su voluntad de desestructurar los marcos de compartimentación de los géneros y las disciplinas con que el orden excluyente de la tradición canónica intentaba recluir el trabajo creativo en el interior de las estrechas fronteras de especialización artística y académica que desvinculaban dicho trabajo del campo de fuerzas

y conflictos de la exterioridad social. La necesidad no sólo de mezclar técnicas y géneros sino de extender el formato circunscrito del arte hasta borrar, incluso, toda frontera de delimitación entre lo artístico y lo no-artístico para culminar en la fusión utópica arte/vida (al estilo del Colectivo Acciones de Arte –CADA–), expresó, primero, una rebeldía contra el sistema de restricciones y prohibiciones con que el autoritarismo militar acota y vigila la circulación de los signos. El gesto de la Avanzada de desobedecer las asignaciones de formato convencionales que fija la tradición artística y literaria (el cuadro para la pintura; el libro para la poesía o la narrativa), denuncia de modo figurado los abusos de autoridad con los que el régimen militar custodia las fronteras del Orden. Al transgredir los límites convencionalmente fijados por la(s) disciplina(s), el arte metaforiza el deseo de querer abolir las reglas aprisionadoras de la experiencia que clausuran todos los horizontes de vida. La infracción de esta lógica concentracionaria de los espacios vigilados adoptó, en la Escena de Avanzada, la forma de relatos de extra-muros cuyos imaginarios tránsfugas le dieron movilidad e itinerancia al concepto de *margen* que simbolizó su pasión del des-enmarque.

Del formato-cuadro (la tradición pictórica) al soporte-paisaje (la materialidad viva del cuerpo social), la Avanzada puso en marcha un itinerario de desbordamiento de los límites de espacialización de la obra de arte que llegó a abarcar la ciudad y sus dinámicas espacio-temporales de recorridos urbanos.² Son varios los artistas de la Avanzada que postularon una espacialidad alternativa a los recintos de arte cercados por la institución, mediante un *arte-situación* que reprocessaba creativamente micro-territorios de

2. Los trabajos “Para no morir de hambre en el arte” (1979) y “¡Ay Sudamérica!” (1981) del grupo CADA son especialmente representativos de esta secuencia de intervenciones urbanas.

experiencias cotidianas. Se les llamó “acciones de arte”³ a estas obras cuyas estructuras operacionales se mantenían abiertas y cuyos materiales (acontecimientos biográficos, transcurros comunitarios) permanecían inconclusos, garantizando así la no-finitud del mensaje artístico para que el espectador interviniera en la obra y completara su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas. Tal como ocurre ejemplarmente con el trabajo “Una milla de cruces sobre el pavimento” (1979) de Lotty Rosenfeld (ver Brito, Eltit, Muñoz, Richard y Zurita, 1986), el arte de la Escena de Avanzada ofreció sus signos al devenir colectivo de una participación múltiple e inacabada, recurriendo a la *temporalidad-acontecimiento* de obras que se proyectaban como obras siempre en curso.

Además de la ciudad y su territorio vigilado por diversas señaléticas represivas, el cuerpo (físicamente castigado por la violencia de la tortura y la desaparición) se convierte en el otro soporte que privilegia el arte de la Avanzada. Como frontera entre lo público y lo privado (entre el diseño macro-histórico y las tramas biográficas; entre el molde social y las pulsiones subjetivas), el cuerpo define un límite estratégico que el autoritarismo buscó traspasar para difundir miedos y censuras en las dimensiones más recónditas del cotidiano. El cuerpo como zona sacrificial de ritualización del dolor que se auto-inflige heridas para solidarizar con lo históricamente mutilado en una misma cicatriz redentora (Raúl Zurita, Diamela Eltit) o bien el cuerpo como simulacro cosmético y parodia de identidades que burla el binarismo sexual de las identificaciones de género (Carlos Leppe, Juan Dávila), permitió que una gestualidad no codificada por el discurso público hiciera

3. Esta noción fue puesta en circulación con motivo del primer trabajo del grupo CADA, “Para no morir de hambre en el arte” y de “Una milla de cruces sobre el pavimento” de Lotty Rosenfeld (1979). Ver Diamela Eltit (1980).

aflorar ciertos estratos de significación reprimida que accedieron, somáticamente, a una fluente superficie de lectura carnal.

La constelación de obras de la Escena de Avanzada no sólo pretendió resimbolizar lo social fuera de las coordenadas represivas que lo violentaban, sino, también, reintensificar el deseo individual y colectivo abriendo líneas de fuga en los bloques de identidad y conducta normadas. La elección del cuerpo y de la ciudad como materiales artísticamente desobedientes pretendió asignarles un valor de auto-modelaje crítico a zonas de la cotidianidad social que la dictadura había querido convertir en escenarios de autocensura y microrepresión.

El intenso trabajo de reconceptualización artística que llevó a cabo la Escena de Avanzada en su desmontaje retórico-discursivo de las ideologías culturales del poder, usó procedimientos (de recorte y montaje: de *collage*) que parecían sacados del elenco de las técnicas postmodernistas. Estas técnicas del fragmento y del ensamblaje nos hablan, desfasadamente, de los procesos de transferencia cultural y de las cadenas de traducción de signos que caracterizan a la experiencia latinoamericana de una cultura periférica, con sus discontinuidades y saltos de contextos entre el original metropolitano y sus reciclajes locales. Pero estos procedimientos (cortantes) de la cita usados por la Escena de Avanzada nos hablan también, y sobre todo, de la violencia de los desencajes entre arte y política que se produjeron en torno a las fracturas de la representación. Si bien las obras de la Avanzada recurrieron al simulacro y a la parodia como procedimientos deconstructivos asociados al discurso artístico de la postmodernidad internacional; si bien estas obras chilenas se mostraron rigurosamente expertas en trabajar (postmodernistamente) con estratagemas discursivas que exhibían su desconfianza analítica y formal hacia cualquier supuesto de inmediatez y transparencia de la realidad, así y todo, no hay nada en el arte de la Avanzada que pueda

confundirse con las retóricas nihilistas del “fin de lo social” (Jean Baudrillard) ni con las estéticas de la indiferencia y del desencanto que definen a un cierto postmodernismo internacional que se autocomplace en el espectáculo vacío de su propia cultura del simulacro. Muy lejos de la ociosidad de esta espectacularización primermundista de la imagen-mercancía, la Escena de Avanzada –inscrita en el contexto de miseria y terror de un país bajo régimen militar– experimentó con los recursos de la crítica postmodernista sin nunca dejar de lado la intención de re-politizar el arte, es decir, de afilar el corte insurgente de formas y conceptos que buscaban socavar las representaciones sociales y culturales del discurso autoritario.

Las prácticas de la Avanzada surgieron, en el contexto militar chileno, bajo los efectos de administración de la censura y de su versión internalizada: la autocensura.⁴ La asunción del lenguaje como zona de peligrosidad que obliga a sus operadores a la hipervigilancia de los códigos marcó la autoreflexividad de un arte que aprendió, así, a desplegar toda su sabiduría en materia de artificios y disimulos. La necesidad de despistar a la censura hizo que las obras de la Avanzada se volvieran expertas en travestimientos de lenguajes, en imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas. Estas obras conjugaron, por un lado, el rigor de actuación de sus réplicas contra-institucionales a las prohibiciones de la censura con, por otro, el sobregiro retórico de los dobleces del sentido que trazaban oblicuamente sus poéticas de la ambigüedad.

La dimensión de la autocensura opera en torno a lo callado o disfrazado en la superficie de los mensajes. Producto de los silenciamientos autogenerados en la cadena enunciativa, lo *no dicho* (lo

4. Sobre cultura y autoritarismo, censura y literatura, silenciamiento y creatividad, ver Adriana Valdés (1979); Rodrigo Cánovas (1981); Raúl Zurita (1983) y Bernardo Subercaseaux (1984).

suprimido, lo faltante) funciona clandestinamente como un polo de imantación de la lectura que incorpora a su trabajo subyacente de recolección del sentido las señas de lo escondido, para luego activar su potencialidad disidente siguiendo ciertos ejes de contra-lectura oficial que comparte con receptores cómplices.

La hipercodificación de los enunciados según claves soterradas que necesitan de una arqueología compleja en sus rastreos y excavaciones para desenterrar las significaciones prohibidas, les valió a los textos y las obras de la Avanzada la calificación de obras y textos herméticos, crípticos. Las exigencias de desciframiento figurativo y conceptual de los resquicios de sentido que dividen la obra entre lenguaje y censura relegaron la Escena de Avanzada a un espacio de socio-comunicación más bien minoritario. Esta marginalización de la Avanzada que vivió reducida a sub-circuitos de recepción cultural, si bien disminuyó el impacto social de sus manifestaciones, puso al mismo tiempo sus obras y textos relativamente a salvo de la censura oficial que veía mayor peligro en las manifestaciones de alcance masivo (el teatro, el folclor, etc.) que, a comienzos de los ochenta, agruparon a las sensibilidades contestatarias sobre la base de un consenso ideológico-popular en torno a lo nacional.

A partir de los años ochenta, la Escena de Avanzada comenzó a hacerse presente en el circuito internacional, debido a circunstancias más bien azarosas.⁵ El referente sub-local de la Avanzada se topó, entonces, con las expectativas de un circuito de recepción metropolitana que esperaba de estas obras nacidas bajo dictadura que manifestaran el dramatismo de su situación política con transparencia, explicitud y referencialidad. Dicho circuito de

5. Así ocurrió con motivo de la presentación no-oficial de Chile en la Bienal de París (1980) y con la Bienal de Sydney (1982) para las que actué –improvisadamente– de “curadora” de la selección chilena.

recepción internacional esperaba de ellas que eliminaran las señas de opacidad que, a modo de protección y defensa, habían ido condensando en su interior como si estas señas de la censura (que las metrópolis consideraban ya superfluas a la hora de exhibirse en los museos internacionales) perjudicaran la traducción de una lectura más universal del arte chileno. El pedido museográfico de documentalidad y testimonialidad que el circuito metropolitano les dirigía a estas obras chilenas nacidas bajo represión, quería obligar su arte de la contra-dictadura a la denotatividad de un mensaje que sólo expresara la violencia del síntoma histórico sin atender la problematicidad de los lenguajes encargados de transfigurar este síntoma. Aquel pedido metropolitano que agota su curiosidad informativa en la transparencia documental y testimonial de las obras, ejerció sobre la Avanzada un nuevo tipo de censura (esta vez, internacional) al exigir que su demanda socio-política de *contenidos* no se dejara opacar por la problemática discursiva de las *formas*. Esta demanda de referencialidad directa formulada por el circuito de arte metropolitano quiso borrar precisamente aquella dimensión de las obras que les resultaba lingüísticamente constitutiva: la del juego y la torsión con los signos que estas obras habían ideado no sólo como recurso de sobrevivencia contra la censura y la represión del autoritarismo militar sino, además, y más complejamente, como una táctica experimental de resistencia crítica que se oponía a toda hegemonía del Significado. En efecto, la oblicuidad metafórica de las obras de la Avanzada también sirvió para frustrar un cierto reduccionismo ideológico de la cultura militante que quería traducir-reducir el arte a un simple realismo social de la contingencia, haciendo calzar temáticamente las obras con los significados predeterminados del repertorio de la izquierda tradicional.

Las obras de la Avanzada vivieron doblemente el riesgo y la incomodidad: el riesgo de ser capturadas por el aparato represivo

de significación oficial del autoritarismo y, a la vez, la incomodidad de tener que resistirse a las directrices ideológicas de la cultura partidaria que le exigía al arte subordinarse ilustrativamente al temario de las luchas por la recuperación democrática. Son obras que combatieron ambos operativos de totalización del sentido realizados bajo marcas políticamente contrarias (las del poder oficial, las de la izquierda ortodoxa), realizando para ello el valor de equivocidad y de multivocidad del significante estético que desvía lo linealmente programado hacia zonas de dispersión y errancia.

La cantidad de fracturas producidas en el Chile post-golpe afectó no sólo el cuerpo social y su textura comunitaria, sino también las representaciones de la historia aún disponibles para un sujeto quebrantado en su memoria y su identidad nacionales. Ya no quedaba historia ni concepción de una historicidad trascendente que no estuviera enteramente socavada por la revelación del fracaso o del engaño. Ni la cruel historia oficial de los dominadores ni la dolorosa historia contra-oficial de los dominados (una historia construida como reverso ético pero igualmente lineal en su simetría invertida que impedía descentrar su narrativa emblemática de las víctimas) eran ya capaces de orientar al sujeto cultural hacia una coherencia de sentido o finalidad de interpretación. La Escena de Avanzada surge en la brecha de dolor e insatisfacción dejada entre estas dos historias que se disputan un presente fracturado: entre la oficialidad represora de la historia dominante por un lado y, por otro, la historia en negativo de sus víctimas cuyo relato nacional-popular exhibe una monumentalidad heroica de la resistencia que oculta las fisuras y desechos del sentido. Es esta brecha la que marca la singular posición de descalce que ocupó la Avanzada en el campo de recomposición sociocultural chileno. Por supuesto, el arte de la Avanzada se pronunció en franca contraposición al régimen militar, pero, a la vez, se ubicó en una marginalidad polémica (de lenguajes y estilos) frente a las

organizaciones militantes de la cultura opositora. Heterodoxo en sus desmontajes de signos, el arte de la Avanzada no les resultaba funcional a los bloques de recomposición democrática que armaron el circuito anti-dictatorial de las coordinadoras culturales, de las agrupaciones partidarias y de aquellos centros de estudios alternativos que, a partir de los ochenta, elaboraron sus diagnósticos sobre cultura y autoritarismo para luego facilitar el paso de los gobiernos de la transición.

Las ya difíciles relaciones entre la Escena de Avanzada y los circuitos de institucionalidad política de la izquierda chilena se complicaron aún más con la vuelta de los artistas y escritores del exilio que, a partir de 1983, llegaron a integrarse –organizativamente– al proceso de lucha cultural por la redemocratización del país. Con motivo de esta lucha, se formularon, durante el año 1983, varios llamados artístico-culturales a solidarizar con las protestas nacionales, cuyos títulos (“Ahora Chile”, “Contingencia”, etc.) expresaban el deseo de que el arte se vinculara más directamente con la participación ciudadana. Dichos llamados exacerbaban la tensión entre, por un lado, el énfasis crítico-experimental de las obras de la Avanzada que no querían abandonar el corte deconstructivo de sus análisis de los signos y, por otro, el arte del compromiso político y de la protesta social que requerían del lenguaje denunciante-testimonial para movilizar a la comunidad. El llamado de la cultura opositora a que el arte social hiciera más explícita su adhesión temática a las luchas populares poniéndose al servicio de lineamientos programáticos, terminó de encerrar las preocupaciones de la Avanzada en el minoritario paréntesis de lo experimental.

A diferencia de cómo el arte del exilio declamaba su pertenencia a una Historia concebida (en nombre de la Memoria y la Identidad nacionales) como plenitud y trascendencia de sentido, las obras más críticas de la Avanzada trabajaron siempre con una

temporalidad retóricamente desprovista de toda heroicidad; una temporalidad histórica basada en las figuras trizadas de un relato lleno de vacíos que, por lo mismo, se había vuelto casi inenarrable. El encuentro entre el arte que vuelve del exilio (José Balmes, Gracia Barrios, etc.) y el arte de la Avanzada hizo que se toparan dos concepciones de lo histórico: por un lado, la de la Historia como *continuum* de sentido orientado hacia la culminación de una verdad unificadora (la del recuerdo emblemático de un pasado truncado que aspira a retomar la continuidad de la narrativa que fue interrumpida por el golpe militar) y, por otro, la concepción multilínea de una temporalidad desintegrada cuyo sujeto –en crisis de fundamento y representación– trata de rearticular el sentido como pérdida y falla de la totalidad, como diseminación plural de significados escindidos.

Si la Escena de Avanzada apostó a la estructura móvil (dinámica, anti-acumulativa) del *arte-situación* en contra de lo que simbolizaba el cuadro en la tradición de las Bellas Artes (la inmutabilidad de la obra frente al tiempo solemne de las colecciones de museo), fue precisamente para testimoniar el estallido de una temporalidad rota que ya no se avenía con el humanismo trascendente refugiado en la gloria histórica del monumento. El *arte-situación* de la Escena de Avanzada quiso hacer valer, a través del cuerpo y de la ciudad, el despliegue –antihistoricista– de lo efímero como poética del acontecimiento.

Bibliografía

- Brito, Eugenia; Eltit, Diamela; Muñoz, Gonzalo; Richard, Nelly; Zurita, Raúl (1986). *Desacato (sobre la obra de Lotty Rosenfeld)*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Cánovas, Rodrigo (1981). Lectura de *Purgatorio*. En *Hueso Húmero*, 10, 170-177.

- Eltit, Diamela (1980). Sobre las acciones de arte, un nuevo espacio crítico. En *Umbral*, 3, 23-27.
- Subercaseaux, Bernardo (1984). *Notas sobre autoritarismo y lectura*. Santiago de Chile: Ediciones CENECA.
- Valdés, Adriana (1979). Escritura y silenciamiento. En *Mensaje*, XXVIII(276), 40-42.
- Zurita, Raúl (1983). *Literatura, lenguaje y sociedad*. Santiago de Chile: Ediciones CENECA.

Lo político y lo crítico en el arte: “¿Quién teme a la neovanguardia?”*

En el terreno de la cultura, lo más denso de las reflexiones abiertas por la conmemoración de los treinta años del golpe militar en Chile (septiembre de 2003), concierne un “manejo de preguntas” sobre “catástrofe” y “posibilidad”,¹ es decir, sobre cómo el arte y el pensamiento buscaron trasladar las marcas de la destrucción histórica a constelaciones de sentido capaces de suscitar nuevos montajes estéticos, políticos y críticos de la experiencia y la subjetividad. Este es el contexto en el que quisiera situar esta discusión con un texto provocativo de Willy Thayer –“El Golpe como consumación de la vanguardia” (2003a, pp. 54-58)–, que pone en relación de contigüidad y equivalencia al golpe militar del 11 de septiembre de 1973 (el Golpe como Vanguardia) con la neovanguardia artística chilena (la Escena de Avanzada como golpe y reiteración del Golpe). Agradezco la provocación de este texto que, al incitarme a expresar mis desacuerdos con su postulado general (un postulado según el cual el golpe militar habría *anticipado* y

* Este texto fue publicado en su primera versión en la *Revista de Crítica Cultural*, 29/30 (Santiago de Chile, noviembre de 2004).

1. Con estas palabras sitúa Federico Galende, director de la revista *Extremo Occidente*, el dossier “La memoria perdida a treinta años del Golpe”, publicado en su número 2 (Santiago de Chile, 2003).

cancelado a la vez el significado crítico de los quiebres de la representación que trabajó la Escena de Avanzada), me dio la oportunidad de visitar hoy esta escena neovanguardista chilena de los ochenta y sus tensiones entre el arte y la política.

Del campo al descampado

Bien sabemos que el término “vanguardia” proviene del léxico militar, donde designa la “avanzada” de un cuerpo selecto que les abre camino a las tropas que llevarán a cabo la invasión territorial. Las esferas políticas, pero, sobre todo, las esferas culturales (artísticas e intelectuales) se apropiaron del término “vanguardia” en la historia del modernismo para nombrar lo adelantado y precursor de prácticas que “abren camino” batallando contra la tradición y las convenciones.

A fines de los años setenta, cuando tomó forma la escena posteriormente analizada en *Márgenes e Instituciones*, la acuñación del término *Escena de Avanzada* buscaba: 1) destacar lo precursor de un trabajo –batallante– con el arte y sobre el arte, que recogía del ánimo vanguardista su búsqueda de *experimentación formal* y de *politización de lo estético*; 2) tomar distancia de la epopeya modernista de la Vanguardia que internacionalizan las historias del arte metropolitano, destacando la *especificidad local* de una *escena de emergencia*. Optamos entonces por la denominación de Escena de Avanzada para subrayar ciertos rasgos particulares y diferenciales de las prácticas en juego como prácticas no asimilables al referente internacional de la Vanguardia. La decisión de que le precediera al término “avanzada” el recorte de la palabra “escena” cuyo estrato es psicoanalítico (en lugar del término “grupo” que se usa más frecuentemente cuando se habla de vanguardias), fue una de las maniobras que intentaban marcar una diferencia singularizadora en la caracterización local de estas prácticas nuestras. La

Escena de Avanzada se caracterizó a sí misma como “neovanguardia” tanto para destacar su voluntad de repolitizar el arte desde un imaginario de la crisis y las fracturas (ideológicas, estéticas) como para “explicitar desde el comienzo su relación incómoda con la vanguardia”.² Esto lo reconoce W. Thayer, aunque no se detiene mayormente en esta “incomodidad” que, sin embargo, es clave para subrayar los descalces y sobresaltos entre, por un lado, la cita del vanguardismo internacional inserta en la Escena de Avanzada y, por otro, la suma de desapropiaciones y reapropiaciones locales que desviaban su guion metropolitano hacia capas subterráneas de territorios inexplorados (2001, p. 251)³. Me parece, primero, que la enseñanza maximalista de la Vanguardia, a cuyo guion universalizante recurre W. Thayer, borra la coyunturalidad táctica de los desplazamientos y reinscripciones de significados locales que le dieron su valor *situacional* y *posicional* a la Escena de Avanzada.

Si bien la Escena de Avanzada defendió una estrategia militante en contra del academicismo, no se interesó únicamente en atacar los símbolos de la institución artística en contra de la dictadura. La ofensiva crítica de aquellas prácticas chilenas de los ochenta que combinaron, de modo inédito, *materialismo signifi- cante*, *análisis institucional* y *politización del arte*, buscaba sacarle

2. W. Thayer se ha preocupado, en otro texto, de acentuar la mención a esta incomodidad haciendo valer la ambigüedad que, ciertamente, marcaban mis textos: “No hay que desconsiderar, sin embargo, que N. Richard explicitó, desde el comienzo, su relación incómoda con el vanguardismo. Señales de esto encontramos por doquier. Son varios los pasajes del texto de Richard que subrayan la diferencia entre la vanguardia y la Avanzada. A la vez, son múltiples las expresiones que en el texto de N. Richard vinculan el significante Avanzada, con la tortura de la representación, gesto propiamente vanguardista” (2003b, p. 43).

3. Incluso cuando W. Thayer manifiesta la intención de querer trascender “la comprensión de la Avanzada como vanguardia”, no lo hace pensando en la productividad crítica de este *descalce de contextos* entre lo internacional y lo local, entre lo metropolitano y lo periférico.

filo a un proyecto artístico-cultural que entraba en disputa crítica con otros frentes alternativos de discursos y prácticas: las redes científico-sociales de los centros de investigación en arte y cultura popular y las redes comunitarias del arte militante. Las aristas del debate político-cultural y crítico-estético entre la Escena de Avanzada y estas otras redes de discursos y prácticas chilenas no pudieron ser examinadas con suficiente atención en los ochenta, porque la urgencia de la protesta contra el *afuera* de la dictadura aplazaba la reflexión sobre el detalle de las controversias que se daban en el *adentro* del campo de las prácticas de oposición. Sigue habiendo ahí una tarea pendiente que concierne el estudio de las respectivas determinaciones bajo los cuales las prácticas de oposición política y de resistencia crítica definieron sus respectivas apuestas no-dictatoriales en el Chile de la dictadura. No creo que la mejor forma de ayudar a esta tarea postergada sea la de condenar al sin sentido, a la inutilidad, las luchas por el sentido que motivaron el arte insurgente de la Escena de Avanzada. El decreto aniquilante, exterminador, de la *muerte de la crítica* profesada por W. Thayer que sentencia que “la crítica fue consumada por el Golpe” inhibe cualquier revisión político-cultural de cómo se materializaron estas luchas de posicionamiento. Lo terminal de aquel decreto firmado por W. Thayer no hace sino obliterar las marcas de aquellas prácticas de la Escena de Avanzada que se atrevieron a interpretar la secuencia *historia-golpe-destrucción-reconstrucción-totalidad-fracturas-deconstrucción* armando trazos que, desde mi punto de vista, merecen ser revisitados para volver a hilvanar una de las “memorias perdidas” que sigue fugada “a treinta años del Golpe”. Al dejar sin razón de ser a las prácticas de transformación artística de los ochenta en Chile, W. Thayer desposee a la Escena de Avanzada de su pasado pero, también, de su futuro, ya que el definitivo y amenazante remate del fin (“ninguna lógica de la transformación y de la innovación será posible en el rayano del

acontecimiento”) que ordena el autor, termina cancelando incluso la alternativa de que nuevas fuerzas de lectura reubiquen a estas prácticas en una secuencia viva de debates sobre *lo crítico y lo político* en el arte: unos debates cuyas energías potenciales se dan por sepultadas mediante la sentencia definitiva y definitiva del *ya nada será posible* (W. Thayer).⁴ El remate del fin con el que W. Thayer agota las virtualidades de lo inconcluso impide que el pasado (en reserva) de la Escena de la Avanzada siga disponible para ser reconjugado en un futuro anterior.

La Escena de Avanzada le disputó a la política en los años de la dictadura la capacidad de armar, en torno a los dilemas de la representación, un “campo” de problemas y tensiones que se resistiera tanto a la ilustratividad del contenido ideológico como a la operacionalidad del programa político. Se le debe a la Escena de Avanzada la existencia de este “campo” de independencia formal, de autorreflexividad de los signos, que postuló un arte no subsumible a la hegemonía de la política aunque sí cuestionador de lo político, debido a cómo inventó “operaciones complejas desde el punto de vista del arreglo conceptual... de la irrupción novedosa de otros significados” (Moulian, 2003, p. 49). Al invalidar el efecto de estas “operaciones complejas” que lucharon contra el vaciamiento del sentido y al liquidar –retrospectivamente– cualquier expectativa de haberle disputado significados *otros* a la violencia impuesta, W. Thayer reinstala el vacío del “descampado” ahí donde el arte y la crítica habían graficado, estratégicamente, *marcas y demarcaciones* de espacio, signos y escritura. El arrasamiento del

4. La definitividad del *ya nada será posible* “inhibe los desplazamientos de significados que cualquier relectura ejerce sobre el pasado si admitimos que “la actividad de leer comporta la fuerza de revocar el sentido de la inscripción y, por lo mismo, de revocar el pasado y su ‘fue’, de corregirlo, de borrarlo, de confundirlo” (Pérez Villalobos, 2003, p. 53).

“post” que instala la sentencia posthistórica del *ya nada será posible* de W. Thayer termina por consumir hoy, a treinta años del golpe militar, lo que no había logrado rematar la violencia destructiva de la dictadura ya que, en el campo del arte, sobrevivió la insistencia del *pese a todo* forjada por las expectativas críticas de la Escena de Avanzada.

W. Thayer define el acontecimiento del Golpe militar como un “punto sin retorno”, es decir, como un pasado del que no se retorna. Pero ¿existe “acontecimiento” sin retorno? Siempre hay retorno porque nada de lo que acontece (ni siquiera el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973) permanece en el punto fijo de la primera vez: siempre le suceden a esta primera vez *desplazamientos y reactualizaciones de significado, de inscripción y contextos* que llevan al acontecimiento a resimbolizarse a través de las múltiples repeticiones y desfases de sus sucesivas escrituras.⁵ El golpe militar definido por W. Thayer como un “acontecimiento del que no se retorna” (ni siquiera a través de las reescrituras críticas de su memoria) amarra el Golpe a la imagen fija de un presente continuo. En lugar de captarlo en la narratividad histórica de las escrituras compuestas y heterogéneas que siguen desinscribiendo y reinscribiendo sus signos alternando narrativas, la tesis del “no retorno” instala el presente interminable del Golpe como un acontecimiento trascendental que, abstraído de sus contextos

5. No hay acontecimiento sin repetición y la repetición es siempre desfase: “Es la repetición la que hace ser: no hay acontecimiento sin superficie de inscripción (...) El acontecimiento no puede ser determinado más que si es inscrito. El encadenamiento sobre él, y la experiencia que se tiene, son indisolubles de la superficie sobre la que se inscribe. Es esta superficie que lo determina, ofreciéndola a la reproducción (...) Teniendo que ser repetido para ser comunicado, no es cogido y producido, inscrito, más que en razón de lo que podría parecer venir después: la repetición” (Déotte, 1998, p. 183).

móviles de resignificación, no cesa de ocurrir idéntico a sí mismo en la tesis del *ya nada será posible*.

La abstracción trascendental del Golpe que maximiza el texto de W. Thayer lo convierte en un objeto sublime (un objeto cuyo absoluto lo torna irrepresentable) y, como tal, en un objeto “incompatible con el tiempo” (Lyotard, 1995, p. 42), es decir, con la articulación del tiempo histórico como sucesión y conexión de flujos y secuencias que narran sus procesos mediante idas y vueltas de la memoria que se mueve hacia atrás y hacia adelante. Lo irrepresentable del Golpe en la concepción de W. Thayer lo sitúa más allá de todo relato de la memoria, más allá de toda desinscripción-reinscripción de las huellas que, una vez consignadas, son reelaboradas por cuerpos y obras, por cuerpos de obras. No hay tal absoluto como el planteado por W. Thayer en materia de representación o no-representación: “es necesario, por cierto, inscribir, en palabras, en imágenes. Imposible escapar a la necesidad de representar. Sería el pecado mismo, el creerse santo, salvo. Pero una cosa es hacerlo para salvar la memoria y otra el intento de preservar el resto, lo olvidado inolvidable” (Ibíd., p. 44). En el caso de la Escena de Avanzada, reestilizar los cortes y las fracturas de una temporalidad violenta mediante una sintaxis de lo disociado y lo inconexo, de lo no integrable, fue el modo que encontraron sus escrituras para trabajar con las fallas y los accidentes de la representación, habiendo tomado en cuenta la explosión del “resto” que perfora y escinde cualquier unidad que se pretenda coherente y plena, total y definitiva.⁶

6. Esto es particularmente notorio en la poética y la narrativa de la “Nueva Escena”: Diamela Eltit, Raúl Zurita (*Purgatorio*), Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira, etc. Ver Eugenia Brito (1990).

La violencia fundacional de lo nuevo

Pese a que el término “vanguardia” deriva del léxico militar, es gracias a su rodeo por el campo modernista del arte y la cultura que se fue cargando del peso crítico-social de su *revolución de las formas*. Al tratar el golpe del 11 de septiembre como Vanguardia,⁷ W. Thayer no sólo acorta el desvío de esta larga aventura modernista de tensiones entre *institución cultural*, *exploración estética* y *transformación social* que caracterizó a las vanguardias artísticas y literarias, sino que devuelve abruptamente el término a su rúbrica de origen: la militar.

¿Por qué dice W Thayer que el golpe del 11 de septiembre de 1973 puede ser leído como Vanguardia? Porque el Golpe “realiza la voluntad de acontecimiento, epítome de la vanguardia” (2003a, p. 54), llevando la irrupción-dislocación de lo Nuevo (la impronta dictatorial) a fracturar la representación de la historia. Según W. Thayer, el efecto del Golpe como Vanguardia habría sido tan arrasador que dejó a la vanguardia artística (y su afán de trastocamiento de los signos) sin campo de maniobras: sin un campo *propio* de significación histórica ni de justificación crítica.

Si releemos la historia de las vanguardias, vemos que se trama a partir de la noción de “campo”, ya que el gesto vanguardista le debe su impulso crítico-negativo al deseo de transgredir los límites de autonomía, de separación y diferenciación, de especificidad del sistema-arte que le impediría intervenir directamente en la sociedad. La tensión vanguardista entre el intra-campo (autonomía) y el extra-campo (heteronomía) del arte depende estrictamente de la configuración de lo artístico como un subsistema que se recorta sobre el trasfondo ampliado de la praxis social.

7. Me parece más preciso el término de “dictadura revolucionaria” que usa T. Moulian para caracterizar el Golpe, que el de Vanguardia (1997, p. 22).

El argumento de W. Thayer (el Golpe como consumación de la Vanguardia) opera un traslado de planos entre, por un lado, el golpe militar (la historia social y política) y, por otro, la vanguardia (el arte y la literatura), que no respeta ni *marcos de separación* ni *límites de diferenciación*. A diferencia de lo ocurrido con la Escena de Avanzada que se desarrolló en un espacio acotado, el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 concierne a la historia de la sociedad en su totalidad. Su acontecimiento de lo Nuevo no conoce limitaciones de campo. No puede compararse esta violencia superestructural de lo Nuevo (la dictadura) cuya dimensión es ilimitada por cómo revoluciona la historia y la sociedad enteras, con el afán vanguardista de trastocar los límites de diferenciación que separan a la serie “arte” de las series “historia”, “política” y “sociedad”. El acontecimiento del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y la emergencia de la Escena de Avanzada no pertenecen a la misma serie de procesos ni de sucesos. A la sobredeterminación histórica del golpe militar, responde el proyecto neovanguardista de la Avanzada que usa la reflexividad formal y la criticidad del arte para rebelarse contra la macro-determinación de los hechos (la instauración de la dictadura) desde la micro-revolución simbólica del acontecimiento estético. Forzar la analogía estructural entre el Golpe y la Avanzada diluye la tensión entre contexto (lo histórico-social: la dictadura) y texto (lo estético-cultural: el experimento neovanguardista). Esta analogía confunde la macro-referencialidad del dato histórico con el acontecimiento del texto y de la obra que, según reglas propias, trasladan el dato vertical (el golpe militar del 11 de septiembre de 1973) a un juego horizontal de formas y sintaxis. Es la plurivocidad de este juego significativa la encargada de desencajar el significado “golpe”, haciendo proliferar su sentido (histórico) en los estallidos (simbólicos) del lenguaje.

Es cierto que el acontecimiento violento de la novedad como ruptura caracterizó tanto al golpe militar (que revolucionó la historia social) como a la Avanzada (que pretendió “revolucionar” el campo de las artes visuales en Chile) pero, en el primer caso, el corte salvaje de lo Nuevo de la dictadura hizo desaparecer el pasado histórico-nacional que le daba sustento a una biografía colectiva mientras que, en el segundo caso, la “ruptura de la Avanzada con la prehistoria nacional del arte” (Oyarzún, 2000, pp. 223-224) se produjo en el interior –desmarcado– de la tradición artística y cultural. Resulta abusivo homologar conceptualmente la ruptura literal (el golpe militar) con la ruptura figurada (la Escena de Avanzada) como si ambos cortes, el dictatorial y el neovanguardista, fuesen igualmente culpables de descargar físicamente una misma violencia exterminadora. No puedo, sin embargo, desconocer que, a fines de los setenta, se trabó discursivamente una relación ambigua entre el rupturismo de la Escena de Avanzada y el fundacionalismo de la dictadura, tal como ya lo había expresado Pablo Oyarzún al hablar de “una cierta solidaridad manifiesta –aun si fuese por vía de resistencia– con el discurso de la refundación de la historia nacional por cuyo medio quiere la dictadura autoconferirse legitimidad y destino” (Ibíd.). Esto se ha discutido bastante ya. En su entrevista del N.º 1 de *Extremo Occidente*, Francisco Brugnoli comenta cómo, para él, el “pionerismo” de la Avanzada se hizo cómplice de una borradura de antecedentes (en particular, de los antecedentes del arte de los sesenta a cuya tradición pertenece el artista) que duplicaba el efecto de *tabula rasa* con el que la dictadura quiso castigar al pasado nacional liquidando la herencia de la revolución socialista. Entiendo que estas aprensiones de F. Brugnoli y otros fueron detonadas por la sensación causada por el “golpe de fuerza” (Pérez Villalobos, 2001, p. 49) con que *Márgenes e Instituciones* parecía querer amenazar a la historia del arte, por tratarse de un libro portador de referentes (el

postformalismo, el neoestructuralismo) ajenos a la tradición estética nacional. La rebeldía vanguardista (anti-academicista) contra el pasado artístico actuada por *Márgenes e Instituciones* ocupó el acento no conciliador, intransigente, de la ruptura: una ruptura que sobreactuaron mis primeros textos debido al giro anti-historicista que extremaron en su polémica con el sentido común ideológico de la cultura de oposición. *Márgenes e Instituciones* trazó un corte que interrumpió (y también, es cierto, violentó) la relación de continuidad que ligaba la izquierda artística y cultural al *discurso de la representación*. Son probablemente estas “rupturas y desplazamientos que la alejan de los viejos modelos de arte comprometido, de frentes culturales, de representación artística de partidos y/o clases sociales” las que llevaron a la Escena de Avanzada a “un aislamiento socialmente percibido como vanguardismo” (Brunner, 1983, p. 64. Mis cursivas). En cualquier caso, es innegable –y lo asumo autocríticamente– que mis primeros textos suenan demasiado impacientes y exclamativos y que no supieron rodearse de las suficientes precauciones para distanciarse de la imagen del “corte limpio con el pasado como peso muerto del que hay que zafarse” contra el cual reclama W. Thayer.

W. Thayer critica la programaticidad vanguardista de este “corte limpio con el pasado” con que la Escena de Avanzada se habría hecho estructuralmente cómplice del fundacionalismo de lo Nuevo implantado por el golpe militar. Pero el texto de W. Thayer opera, sin darse cuenta, el mismo corte violento, sin misericordia, que le reprocha a *Márgenes e Instituciones*, al dividir linealmente el tiempo entre un *antes* (el pasado de la Avanzada condenado por él a la inutilidad crítica) y un *después* (el triunfante “final neocapitalista de la vanguardia” que, soberano, se desplegaría para siempre). W. Thayer recurre al mismo golpismo enunciativo del “ahora” que marcaba el texto-manifiesto que le reprocha ser a *Márgenes e Instituciones*, al sobreafirmar una tesis (“el Golpe

como consumación de la Vanguardia”) que busca performativamente *anular el pasado y prefigurar el futuro* mediante un tajo cortante que, en su caso, separa el “desde ahora ya no” (lo político en el arte) del “desde ahora sí” (el fin de la representación y la muerte de la crítica).

“Escena sin representación” y crítica de la representación

La tesis que enmarca el texto de W. Thayer es la siguiente: el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 produce una ruptura tan definitiva que “disuelve el estatuto de la representacionalidad.” Este antecedente radical del Golpe volvería “insignificante” cualquier tentativa posterior de experimentar críticamente con los quiebres de la representación, “porque en 1979, cuando la Avanzada emerge, no sólo los aparatos de producción y distribución de arte sino toda forma institucional, ha sido suspendida en una seguidilla de golpes” (2003a, p. 54).

¿Qué duda cabe que el golpe militar disloca violentamente todo el sistema de categorías y referencias que la épica revolucionaria de la Unidad Popular había levantado como bandera histórica y que deja al sujeto de la historia en un desolador estado de catástrofe? La violencia de la discontinuidad con la que el golpe se instituye en siniestro acontecimiento interrumpe una gesta revolucionaria a la vez que pulveriza la representación confiada de la Historia que sustentaba su emblemática nacional y popular. Pero, ¿quiere decir esto que el golpe militar “operó la suspensión (*epokhe*) de la representacionalidad”: “que toda forma representacional ha sido suspendida” y que operó la dictadura como “una escena sin representación” (Ibíd.)?

Una vez desmantelado el proyecto épico-revolucionario que simbolizaba la Unidad Popular, la dictadura chilena reordenó inflexiblemente el sistema de categorías y símbolos (en otras

palabras, de “representaciones”) que pasaron a encuadrar la sociedad bajo su lógica autoritaria de la dominación. ¿Quién podría afirmar que la Doctrina de la Seguridad Nacional (su fanatismo del orden y de la integridad de la Nación) no constituye e instituye un inviolable sistema de representación en el que el autoritarismo represivo basa sus prohibiciones y castigos? ¿Cómo no admitir que el ideograma de la Familia (mitificada por el patriarcalismo y el militarismo chilenos de la dictadura) tenía como misión reforzar los estereotipos de género del sistema de representación de la ideología sexual dominante? Si bien la violencia del golpe militar *des-enmarca* la representación histórica, el nuevo aparato representacional de la cultura autoritaria se encarga muy luego de *reencuadrar* a la sociedad chilena mediante la dicotomía categorial orden/caos. Sólo es posible evocar la escena de la dictadura como una escena sin armadura (“Seis años de despliegue de la fuerza sin ley, sin marco, despliegue que instala el no marco de la globalización; seis años de represión sin represión (...) porque el Golpe, lo sabemos ahora, preparó el desborde definitivo de todo marco, incluyendo el de la dictadura” (Ibid.)), omitiendo de las líneas de refundación dictatorial la inflexible representacionalidad del poder que nos impuso su rigidez del encuadre como formato de obediencia total.

En sus textos de sociología cultural sobre el autoritarismo, José Joaquín Brunner nos decía que el régimen militar conjugó sus efectos de disciplinamiento social bajo la doble consigna de la “modernización” (el mercado, la televisión) y la “represión” (la censura, la persecución). El golpe dictatorial es leído por W. Thayer en la dimensión de “modernización” que impulsó el sistema neoliberal, como la “inmersión del marco en la circulación sin marco” (2003b, p. 51) de la disolvente lógica mercantilista del capitalismo transnacional. Pero el texto “El Golpe como consumación de la vanguardia” no recuerda suficientemente la cara oculta

de la “represión” militar que, por ejemplo, dibujó una ciudad del cerco territorial, de la vigilancia y del arresto domiciliario, contra los cuales las intervenciones urbanas de los años ochenta, en especial las del CADA, buscaban “instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con una persistencia cruel, a aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites” (Eltit, 1999, p. 36). Para W. Thayer, “las prácticas disolventes del sistema-arte operadas por el CADA” en contra de la militarización de los cuerpos y la ciudad, no harían más que “codificar lo que está fáctica y transversalmente descompaginado y cismatizado en el Golpe mismo” (2001, p. 254). Esas prácticas del desacato no serían más que el reflejo –o el síntoma– de la “insubordinación de los signos” puesta en acción por el Golpe mismo. Hay una confusión ahí entre lo destructivo (la dictadura), lo reconstructivo (la cultura anti-dictatorial) y lo deconstructivo (el arte experimental de la neovanguardia). Nada del imaginario deconstructivo que propusieron las acciones de arte de los ochenta estaba consignado en el programa destructivo de la dictadura: ni la intención de desnaturalizar los signos que forman parte de la cotidianeidad represiva para que el espíritu autocrítico de la sospecha se contagie al resto de las estructuras de poder para socavarlas intersticialmente; ni el deseo de abrir juegos de libertades en torno a los cuerpos y la ciudad para que pequeñas utopías emancipadoras ayudaran a la subjetividad del espectador a zafarse de lo restrictivo. A diferencia de lo ocurrido con el Golpe militar que fracturó la sociedad y dislocó la historia, el arte experimental de oposición se propuso re-elaborar la fractura y la dislocación no sólo protestando contra aquel acontecimiento dramáticamente fechado (el Golpe de Estado) sino re-combinando sus huellas en inéditas configuraciones de sentidos que llevaron el arte a escapar de la fatalidad determinista de una

repetición siniestra. Sólo el arte –y no el Golpe– se propuso usar recursos autocríticos que invitaran a cuerpos y sujetos a aventurarse, libertariamente, en el incesante deshacer y rehacerse de una significación abierta al plural de las diferencias en contra de la univocidad de lo reglamentado y prescrito por la Dictadura.

La Escena de Avanzada se enfrentó al desafío de imaginar, desde el arte, una respuesta a la condena dictatorial que abriera resquicios de sentido en las entrelíneas del poder represivo para hacer circular por ellas ciertas partículas disidentes. Pero no le bastó a la Avanzada con transgredir el orden-de-representación de los símbolos dictatoriales que gobernaban el cuerpo, la ciudad y los medios. Quiso ir más allá de esta traslación inmediatista entre contingencia política (dictadura) y resistencia artística (militancia cultural). Frente a los quiebres de la representación (al desarme de las categorías y de las identidades de antes) y en medio de cómo la cultura de izquierda buscaba parchar estos símbolos rotos para recomponer imágenes de continuidad y tradición históricas, la Escena de Avanzada se preocupó por recoger aquellos fragmentos residuales que vagaban en los márgenes de las heroicas y grandiosas recomposiciones de la épica revolucionaria. Mientras que el arte partidario de la cultura militante recurría al léxico humanista-trascendente del meta-significado (Pueblo, Revolución, Identidad, Memoria), la Avanzada exploraba las fracciones micro-biográficas de imaginarios desintegrados para socavar con ellas las representaciones plenas a las que seguían adhiriendo las totalizaciones ideológicas del marxismo. Además de oponerse a la dictadura, este provocativo trabajo de fisuración crítica de la representacionalidad ortodoxa de la cultura de izquierda (un trabajo que usó el temblor de lo estético para vulnerar las dogmáticas de la certeza en las que se afirman sus doctrinas) sirve para que el gesto de “desrepresentación” de la Avanzada justificara –en lo teórico y lo estético– el margen

de productividad crítica que el discurso del “fin de la crítica” retrospectivamente le niega.

Retirada melancólica y multiplicidad deseante

W. Thayer identifica a las obras de la Avanzada (en contra del tono exaltado de *Márgenes e Instituciones*) con un “estrato primario, anasémico, inoperante des-obrante” que, más que “operar como principio de decodificación y lectura de la institucionalidad autoritaria (...) permanece intransitivo en las inmediaciones del golpe, neutro ante las demandas de nuevas lecturas de signos” (2001, pp. 255-256). Lo primero que me llama la atención en esta evocación de la Avanzada es este vocabulario de lo “inoperante” y lo “neutro” que describe una escena que se abstiene, se retrae y se sustrae del trabajo con los signos. No reconozco en este vocabulario desenfático de la retracción y la sustracción, de la quietud, nada del clima efervescente (de incansables proyectos y afiebradas disputas) que marcó vitalmente los tiempos de la Avanzada. En los ochenta, prevalecía muy por el contrario el voluntarismo de un frenético deseo que, lejos de mostrarse indiferente al sentido, buscaba multiplicar los “focos guerrilleros” (Valdés, 1994, p. 99) a través del choque y la fricción de posturas en un campo de la cultura vivido agitadamente como trinchera. El combativo gasto y desgaste de energías que mantuvo a la Avanzada en constante revuelo de textos y obras, de preguntas sobre las actuaciones del arte y su crítica, tiene muy poco que ver con la imagen contemplativa de esta escena pasmada, de suspensión del sentido, en la que cuesta reconocermé al menos desde la biografía y la experiencia. Tal como la describe W. Thayer, la pasividad de la “des-obra”, del arte como “estrato de inoperancia”, no guarda para mí ninguna afinidad (ni teórica ni anímica) con lo que, para bien o para mal, caracterizó a la Avanzada: el énfasis voluntarioso de un No que disparaba

su vibrante fuerza oposicional desde “el malestar, el resentimiento, la aversión, el rechazo (...) como política múltiple” de interpe-lación y confrontación (Eltit, 1999, p. 34). Al asociar la Avanzada con la impasibilidad o la inacción, me parece que W. Thayer se equivoca de temporalidad ya que proyecta sobre la escena antidictatorial de los ochenta (una escena habitada por la “afirmación de lo imposible” y sus excesos utópicos), la figura postdictatorial de “la imposibilidad de la afirmación”⁸ que vino, mucho después, a impregnar de melancolía los años insatisfechos de la Transición. Entiendo bien que el texto de W. Thayer valora la reticencia al sentido como una negativa a ser parte del intercambio comunicacional que “recicla” la memoria del trauma,⁹ pero la atonalidad de lo neutro que instala como registro no coincide –al menos para mí– con la “necesidad extrema de la pasión” (Muñoz, 1986) que movilizó las obras de la Avanzada en la dirección activa de un “querer” (intencionalidad, deseo) y de un “afectar” (efectuación, afectación).¹⁰ Muy lejos del vocabulario melancólico del desfallecimiento del sentido, la Avanzada puso en movimiento un “régimen de intensidad” cuya clave energética conecta su escena al

8. Estas citas provienen del refinado análisis crítico contenido en el libro de Idelber Avelar (2000).

9. W. Thayer dice: “como si la única resistencia posible fuera la inoperancia, la des-representación, el des-trabajo, la no circulación. Como si la única posibilidad fuera sustraerse a la nihilización cambiaria de la presencia que se estabiliza en la globalización (...) Ceder un ápice a la secundariedad (simbolización) sería disolverse en la indiferencia entre producción y circulación (...) El vector anasémico, la inoperancia o des-obra de la Avanzada, vector único que en el contexto de 1979 guardará posibilidades *a posteriori* de resistencia a lo que vendrá después: la globalización” (2001, pp. 256-259).

10. “De arte será hoy mi deslumbrante deseo”, “nada deseo más que a mi propio deseo”, leemos en su exaltación de la pasión como recurso tránsfuga en el mundo de la reificación mercantil, en el texto de Diamela Eltit y Paz Errázuriz (1994).

repertorio deleuziano de los flujos libidinales y las máquinas deseantes. De ahí sacó la Escena de Avanzada su voluntad de intervenir las retóricas sociales del arte con “su inagotable actividad reformuladora de signos, continuamente permeada por la crítica de las representaciones” (Muñoz, 1987, p. 56); “la multiplicidad de sus operaciones de lenguaje, así como su radical desmontaje de las nociones institucionales de la representación” (Brunner, 1990). “Operaciones” y “crítica” que se sobrepusieron a “la zona traumática de la experiencia” anterior a “la secundariedad del signo” que defiende W. Thayer (2003b, p. 52) como grado cero (y desmayo) del golpe, para luego multiplicar sus estrategias de lenguaje e intervenir la simbólica institucionalidad, la discursividad de los medios y sus tecnologías, la convencionalidad del signo y sus operaciones culturales.

W. Thayer define un estrato primario de la Avanzada que “se sustrae a cualquier intento de repetición o secundariedad simbólica”; que es “irreductible a la simbolización”; que se ofrece como “resta sistemática de producción y de inscripción” (Ibíd., p. 256). W. Thayer defiende esta primariedad de la huella anterior a toda composición discursiva (simbolización, metaforización, alegorización) como testimonio mudo y desnudo de la imposibilidad de representar la siniestra des-representación operada por el Golpe. Pero las obras de la Avanzada, muy por el contrario, buscaron distanciarse de la indicialidad de la presencia (de la huella física que testimonia sin habla) recurriendo a sofisticadas máquinas de lenguaje que se distancian de lo directo y vivencial mediante lo indirecto de sus metaforizaciones y alegorizaciones del sentido. Es así como el arte de la Avanzada ensayó diversos trayectos figurativos y analíticos para darle mayor complejidad significativa a la relación entre *cita referencial* (la violencia de la descomposición), *marcas de la experiencia* (una subjetividad social traumada) y *vectores de legibilidad crítica* (claves de desciframiento, montajes interpretativos y políticas de

la mirada). Si bien la Avanzada emerge en un paisaje de devastación del sentido, sus obras eligieron someter lo fragmentado y lo extraviado del paisaje humano y social que la rodeaba a sofisticadas poéticas del residuo que exceden –en sus refaccionamientos lingüísticos, en sus rebuscamientos estilísticos– la mera sintomatología de “la fuerza involuntaria de las señales de vida” que, según W. Thayer, serían las únicas señales que el sujeto postgolpe estaría en condición de emitir a modo de “cuasi testimonio” (2001, p. 251). La Escena de Avanzada conjugó las primeras señales de recuperación de vida que grafican inconscientemente el trauma en un sustrato denunciante o testimonial con la abigarrada pulsión estética que reestiliza la carencia, insistiendo siempre en el trabajo sobre la forma y la representación que traslada lo primario de la desfiguración hacia lo secundario de la transfiguración de los signos.¹¹ Tampoco logro reconocer la testimonialidad asimbólica de la “seña desnuda” en la exacerbación de la retórica citacional que caracterizó a las obras de la Avanzada. La cita funcionaba para estas obras como técnica del corte, de la interrupción y la discontinuidad, cuyos fraccionamientos y reensamblajes se oponían a la armonía plena de la Totalidad metafísica. El procedimiento de la cita militaba, en aquellas obras de la Avanzada, a favor de un anti-idealismo del sentido que oponía precisamente las “*fracturas de la representación*” (exterioridad, superficie, cortes, juntas, simulación = des-identidad) a la “*voluntad de presencia*” (interioridad, profundidad, transparencia, plenitud = identidad).¹²

11. Este trabajo de refaccionamiento cosmético es especialmente notorio en el caso de Diamela Eltit que, en *Lumpérica* (1983), hiperliteraturiza el corte y la herida –trazas primarias del dolor (en el registro humanista testimoniante)– mediante una barroca y simuladora máquina del retoque, de la pose y el maquillaje, del suplemento. Ver Nelly Richard (1993).

12. Recién en su texto “Del aceite al *collage*”, W. Thayer enfatiza el recurso a la cita como un vector teórico en la definición del *collage* con el que, finalmente,

Discurso del fin y memoria en curso

Haría falta recordar nuevamente que la Escena de Avanzada no constituye un Todo homogéneo. Si bien la Avanzada reunía prácticas que solidarizaban entre sí debido a su misma pasión de exploración conceptual y desmontaje artístico, estas prácticas ofrecían respuestas a menudo divergentes en sus formas de abordar la relación entre arte, crítica y sociedad. Es interesante notar, por ejemplo, que el grupo CADA practicaba, junto con la ruptura, la continuidad con una cierta tradición de un modo que desmiente el Vanguardismo absoluto del deseo de sepultar el pasado y la tradición que W. Thayer proyecta sobre *toda* la Avanzada. Además de reclamarse de un “Arte de la historia” que le rinde homenaje a las Brigadas Ramona Parra como “su antecedente más inmediato” en la ocupación de la ciudad (CADA, 1980) la acción “Para no morir de hambre en el arte” (1979) propone “una reafirmación de valores culturales propuestos durante la Unidad Popular: el medio litro de leche, la llegada de los artistas a las poblaciones, el trabajo de los talleres culturales” que “significaban una simbiosis entre lo nuevo y lo antes deseado, un intento de resemantizar categorías antiguas válidas desde nociones producidas en el aquí y ahora de la dictadura”.¹³ Estos matices no están contemplados en el análisis de W. Thayer que, en su referencia a la Escena de Avanzada, hace prevalecer el radicalismo filosofante del meta-concepto (el

identifica a la Avanzada: “El *collage* contemporáneo –y este sería también el de la Avanzada– es el encuentro de dos realidades alejadas entre sí; dos realidades que estaban ellas mismas distantes de sí mismas y que así, dislocadas de sí mismas se encuentran con otras en un plano que ni es mismo, ni es tampoco anterior a lo heterogéneo que ahí se encuentra o hace *collage* (...) *Collage* sin totalidad (...) La cita, el *collage*, contagio sin mismidad. Ni original, ni mimesis, ni *poiesis*, sino cita (...) El *collage* pertenece al régimen del acontecimiento y no del ser” (2001, p. 56).

13. Así lo analiza lúcidamente Rodrigo Cánovas (1987).

Golpe como Vanguardia, la Vanguardia como Golpe) por encima de las contextualizaciones de obras y posturas cuyas diferencias y contrastes ameritan una lectura analítica más detallada. Estas exigencias de detalles y precisión se hacen aún más imperiosas al tocar un punto clave de la tesis de W. Thayer (*representación / presencia*) ya que dicho punto –que divide la escena de los ochenta entre el sector postformalista de la Avanzada (la “salida del cuadro”) y el grupo CADA (la “salida del arte”)– sirve de línea de intersección entre vanguardia, neovanguardia y postvanguardia.

Es cierto que una tendencia de la Avanzada (la representada por el grupo CADA) se apropió de las consignas vanguardistas arte/vida y arte/política para expresar el deseo de reintegración del arte en el *continuum* de la existencia, buscando trascender la *mediación de los códigos* en la *inmediatez de lo real* para cumplir lo que W. Thayer llama la “voluntad de presencia”. Pero es también cierto que existió, dentro de la misma Avanzada, una pronunciada crítica a los acentos mesiánicos y profetizantes de la retórica zuritiana y a su ilusión de disolver el arte (sus límites y códigos de especificidad) en el *plenum* de una sociedad indivisa (“la sociedad sin clases”) de la que quedaría mágicamente borrada toda lógica de separación y delimitación de los códigos¹⁴. El giro semiótico de aquellos textos de la Avanzada que polemizaron con esta retórica zuritiana del CADA rebatía todo *espontaneismo de la presencia* basado en una imagen de la vida auto-expresándose *naturalmente* como reverso informal y desestructurado del arte. Para estos textos nuestros que tanto insistieron en el materialismo crítico de los procesos significantes (soportes, lenguajes, técnicas, códigos), “crítica de la representación” nunca quiso decir, vanguardistamente, “voluntad de

14. Remito al capítulo “Una cita limítrofe entre vanguardia y postvanguardia” en Nelly Richard (1994).

presencia” sino al revés, neovanguardistamente,¹⁵ la denuncia del mito de la transparencia referencial que proyecta la ilusión de que la realidad habla por sí misma. “Crítica de la representación”, en el contexto de estos textos de la Avanzada, no es lo mismo que “abolición de la representación” ni que “desmantelamiento de la representacionalidad” como lo pretende W. Thayer. La “crítica de la representación” apela al desocultamiento de los efectos-de-representación mediante los cuales determinadas hegemonías culturales buscan naturalizar lo real para mantener fija e inamovible la relación entre significantes y significados. Y apela, además, al cuestionamiento de las figuraciones del poder a través de las cuales un referente de autoridad (político, ideológico, simbólico, sexual, etc.) ejerce el privilegio de la “representación”, monopolizando el derecho a nombrar, clasificar, otorgar identidad, etc. Antes y después de la Escena de Avanzada, y por mucho que nos encontremos hoy en un universo “post” de completa fragmentación y diseminación categoriales, los poderes y sus tecnologías siguen operando determinados *efectos-de-representación* que construyen el verosímil de lo dominante: postcapitalismo, neoliberalismo, etc. Nuestro mundo continúa siendo

15. Aquí, lo de “neovanguardia” tiene la connotación de un arte que, tal como lo plantea H. Foster, a diferencia de la vanguardia, no apela a la “transgresión absoluta” desde un afuera del sistema sino que se rige por un modelo (postmodernista, postestructuralista) de “(des)plazamiento deconstructivo” y de “interferencia estratégica”, que se calcula dentro de un marco de análisis institucional. H. Foster precisa lo siguiente: “Más que cancelar el proyecto de la vanguardia histórica, la neovanguardia actúa sobre la vanguardia histórica (...) de un modo que permite comprenderla quizás por primera vez (...). Más que invalidar la vanguardia, lo que estos desarrollos han producido son nuevos espacios de actuación crítica e inspirado nuevos modelos de análisis institucional. Y esta reelaboración de vanguardia en términos de formas estéticas, estrategias político-culturales y posicionamientos sociales ha demostrado ser el proyecto artístico y crítico más vital de por lo menos las últimas tres décadas” (2002, p. 23).

habitado por sujetos, discursos y prácticas que se enfrentan entre sí mediante luchas materiales y pugnas interpretativas en torno a las asignaciones dominantes de clase, raza, sexo y género que nos hacen saber, diariamente, que el poder es representación y que la representación es poder. Lo que W. Thayer llama “el final neocapitalista de la crítica de la representación” parece consagrar una *renuncia a lo político*: una renuncia basada en el equívoco de haber vuelto equivalentes entre sí el diagnóstico postmoderno de la crisis de la representación con la tesis del nihilismo posthistórico del fin de las luchas por la significación. Es cierto que la noción de “representación” (en sus dimensiones tanto de duplicación/reproducción –en el arte– como de delegación/sustitución –en la política–) ha sido puesta seriamente en crisis. Pero reconocer esta crisis no es lo mismo que descreer de la posibilidad de que nuevos proyectos de repolitización de la subjetividad (entre ellos, el proyecto feminista) sean aun capaces de imaginar diseños de realidad alternativos a las versiones hegemónicamente selladas por el orden dominante.

Para W. Thayer, el “apocalipsis neocapitalista” llamado “globalización” liquidaría toda posibilidad de fugarse de la lógica sustitutiva de la mercancía, de sus leyes de degradación del valor y de anulación del sentido. Todo lo que circula por las redes de intercambio del multicapitalismo semiotizado (incluso “la no circulación que activa la circulación”),¹⁶ estaría fatalmente condenado para él a la asimilabilidad y la recuperación, a la funcionalidad de lo cambiario que disuelve toda singularidad y diferencia en la

16. Dice W. Thayer: “El principio de sustraer de la circulación ciertos valores, no va más allá de una estrategia del circular ‘mejor’ (quien mucho circula, se trajina y degrada)” (2001, p. 50). De ser así, correría esta misma suerte también aquel texto que, para denunciar que la circulación es puro trajín y degradación, necesita circular.

mismidad de la serie–Mercado. Este “diagnóstico apocalíptico” del “post” dibuja una figura soberana del Mercado que tendría la astucia suficiente para controlar todas las fuerzas (y contrafuerzas) que atraviesan el sistema; para capturar todas las energías fluyentes y reciclarlas en su dispositivo de transcodificación universal de equivalencias abstractas. La indiferenciación de las diferencias que realiza el *collage* post-capitalista lograría, según W. Thayer, neutralizar la voluntad de *alteridad alteradora* con la que las prácticas de cambio expresan sus desacuerdos con la homogeneidad capitalística.

Lo transnacional de un tiempo “de intercambio globalizado” cuyo “marasmo de lo siempre igual” (Thayer, 2001) estaría ya contenido en “la verdad del Golpe militar” (Ibíd., p. 56) acontecido en Chile, habría dejado instalado –según W. Thayer– el supuesto de que “la globalización no es otra cosa que la nihilización de la voluntad de acontecimiento que activó a la vanguardia”. La “verdad del golpe” la experimentamos ahora, en el intercambio generalizado en que nada promete (2003a, p. 57). No deja de resultar paradójal que un filósofo como W. Thayer que se ubica bajo el signo de las filosofías del acontecimiento, es decir, bajo el signo de lo intempestivo, dibuje esta clausura como predeterminación: una clausura que anula las fluctuaciones contingentes de lo que *todavía no es* y de lo que *está siempre a tiempo de volverse otro*. El *todavía no es* y el *volverse otro* son las condiciones de una diferencia pensada en acto, en situación y en proceso. Lamentablemente el escenario dibujado por W. Thayer es un escenario en el que todas las partidas han sido jugadas, todos los destinos han sido sancionados, todos los finales han sido anticipados por el fatalismo de la sentencia de que *ya nada será posible*. En estricto rigor, la previsibilidad de la certeza del *ya nada será posible* o del *ya nada promete* (2001, p. 258) sólo le pertenecería a un saber total: un saber que se sabe enteramente a sí mismo y que lo sabe todo de antemano,

un saber que ejerce el poder abstracto de controlar todas las fuerzas vivas del desorden y del cambio. Nada más lejos, entonces, que este saber del *ya nada será posible* o del *ya nada promete* de lo que irrumpe y disrumpe como *acontecimiento*.

Menos mal que también es posible leer el texto de W. Thayer no desde la finitud del cierre que sentencia el nihilismo de su “post”, sino desde su condición de texto inacabado y de final abierto: un texto sin una verdad consumada que no termina de escribirse (al igual que las narrativas del golpe militar y las de la Escena de Avanzada) y que, por lo mismo, se abre al futuro de la diferencia. En la última versión de su misma tesis que nos habla del *collage* y de los “diversos porvenires” que se dan cita como fragmentos yuxtapuestos, W. Thayer nos dice que la “inclinación vanguardista” de la escena de arte chileno de los ochenta podría constituir uno de estos porvenires, capaz de activar una “sensibilidad deshomogeneizante en la globalización” (2003b, p. 57) y de estimular así “la responsabilidad, la ética, la política infinita” (Foster, 2002, pp. 7-16). Que W. Thayer deje finalmente entreabierto la posibilidad de que la Escena de Avanzada sea no sólo un pasado sino también un devenir y un porvenir al cual puede seguir optando la crítica, le da razón a Hal Foster: “Nada queda nunca establecido de una vez por todas (...) Toda primera vez es teóricamente infinita. Por lo mismo, *necesitamos nuevas genealogías de la vanguardia que, en lugar de cancelarla, compliquen su pasado y den apoyo a su futuro* [mediante] una crítica creativa interminable” (Ibíd., p. 7).

Bibliografía

Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota; la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Brito, Eugenia (1990). *Campos minados*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Brunner, José Joaquín (1987). Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile. En Richard, Nelly (Coord.) *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad* (pp. 57-68). Santiago de Chile: FLACSO.
- Brunner, José Joaquín (1990). *Revista de Crítica Cultural*, 1. Santiago de Chile.
- CADA (1980). Una ponencia del CADA. En *Ruptura*.
- Cánovas, Rodrigo (1987). Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente. En Richard, Nelly (Coord.) *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad* (pp. 17-24). Santiago de Chile: FLACSO.
- Déotte, Jean Louis (1998). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Eltit, Diamela (1999). Cada 20 años. En *Revista de Crítica Cultural*, 19, 34-38.
- Eltit, Diamela y Errázuriz, Paz (1994). *El infarto del alma*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Foster, Hal (2002). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Lyotard, Jean François (1995). Los judíos. En *Confines*, 1, s/p.
- Moulian, Tomás (1997). *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Lom/ARCIS.
- Moulian, Tomás (2003). "Golpe, dignidad y desgracia; diálogo con Tomás Moulian. En *Extremo Occidente*, 2, s/p.
- Muñoz, Gonzalo (1986). Una sola línea para siempre. En *Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Muñoz, Gonzalo (1987). Manifiesto por el claro oscuro. En Richard, Nelly (Coord.) *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO.

- Oyarzún, Pablo (2000). Arte en Chile de veinte, treinta años. En *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña.
- Pérez Villalobos, Carlos (2001). Memoria. Arte y Política; una conversación entre Adriana Valdés, Carlos Pérez V. y Nelly Richard. En *Revista de Crítica Cultural*, 22, 46-53.
- Pérez Villalobos, Carlos (2003). Pasión, muerte y resurrección en la saga de Patricio Guzmán. En *Extremo Occidente*, 2, 53.
- Richard, Nelly (1993). Tres funciones de escritura: deconstrucción, simulación, hibridación. En Lértora, Juan Carlos (Ed.) *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Richard, Nelly (1994). *La insubordinación de los signos; cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Thayer, Willy (2001). Vanguardia, dictadura, globalización. (La serie de las artes visuales en Chile, 1975-2000). En Richard, Nelly y Alberto Moreiras (Eds.) *Pensar en/la postdictadura* (pp. 239-260). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Thayer, Willy (2003a). El Golpe como consumación de la Vanguardia, en *Extremo Occidente*, 2, 54-58.
- Thayer, Willy (2003b). Del aceite al *collage*. En Brugnoli, Francisco (Ed.) *Cambio de aceite. Pintura chilena contemporánea* (pp. 42-59). Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.
- Valdés, Adriana (1994). Conversación entre Germán Bravo, Martín Hopenhayn, Nelly Richard y Adriana Valdés. En Richard, Nelly, *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*

“En las fronteras del arte”

¿Qué es una frontera? Una línea de demarcación espacial –natural, convencional o imaginaria– que separa y a la vez junta los territorios que se encuentran de lado y lado de su trazado. Las fronteras actúan como zonas político-estratégicas que están siempre en disputa: limitan una extensión, señalan un confín; regulan los tránsitos entre el interior y el exterior; fijan un borde que puede ser continuo o bien discontinuo; controlan la organización simbólico-territorial de un sistema de identidades y propiedades con mecanismos de cierre o apertura; ejercen un rol divisorio que suscita enfrentamientos entre *marco de contención* y *fuerzas de desborde*. Territorios, límites y delimitaciones: “la cartografía política precisa marcar el territorio para definir posiciones y oposiciones. Las fronteras son indecibles y contingentes, son porosas y entreabiertas, provisionales siempre, pero acotan una reserva de

* Este texto es la introducción al libro *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta (Santiago de Chile: Ediciones Diego Portales, 2014). Todas las citas han sido extraídas de las conversaciones que componen el libro. Para respetar el carácter interdiológico, prefiero no convertir estas citas en referencias bibliográficas sino dejarlas, informalmente, como un entretejido que interviene el propio texto.

diferencia, demarcan una base mínima donde negociar o resistir” (Ticio Escobar).

El arte como *tradición* (la idealidad del canon estético), *campo* (la especialización de aquellas prácticas reconocidas como textos y obras) o *sistema* (las mediaciones institucionales y profesionales de las relaciones de producción, exhibición y circulación artísticas) afirman la autoridad y distinción de todo un sistema de creencias, valores y normas que se basa en un trazado selectivo de las fronteras. La definición de los límites que bordean y separan los terrenos de ocupación del arte (tradición, campo, sistema) son marcadores activos de la diferencia entre interioridad y exterioridad, entre la *concentración* y la *disipación* del efecto estético. Son las fronteras del arte las que enmarcan un *adentro* de pureza formal, de autorreferencia de la serie (historiográfica, museográfica) y de integridad del corpus, resguardando la coherencia y pertinencia del conjunto frente a las amenazas de un *afuera* hecho de promiscuidad y contaminación. Las rupturas y los estallidos de la modernidad occidental hicieron que estas fronteras de delimitación de la especificidad artística se convirtieran en una zona de roces y fricciones entre la *autonomía* (separación, distancia) y la *heteronomía* del arte (mezclas, revolturas). Varias de las intervenciones contenidas en este libro se deslindan por estos bordes inciertos de oscilación de las marcas de asignación del valor “arte” que tornan híbridas tanto las categorías estéticas como las operaciones artísticas. En palabras de T. Escobar: “La impugnación de la autonomía del arte y, consiguientemente, la vulnerabilidad de sus límites, ocurren en el contexto de la crisis de un modelo que, al separar las esferas del hacer, pensar y sentir, provoca una perturbación radical en la episteme de la primera mitad del siglo veinte”. Dicho por Néstor García Canclini: “La autonomía de los campos se ha desvanecido, no sólo en el arte y la literatura sino en el campo político subordinado al juego económico

y financiero, en el campo religioso entrelazado con la política y los medios. ¿Significa que el orden moderno se esfumó? En realidad, comenzó a debilitarse –y a perder autonomía de los campos en que pretendió organizarse –mucho antes del advenimiento de la llamada posmodernidad. El desgaste de la autonomía de los campos culturales (...) puede registrarse desde la irrupción de las industrias culturales”. Diríamos, entonces, que las “fronteras del arte” son uno de los sitios inestables en el que se ubican los co-autores de este libro para dar cuenta de cómo se fueron modificando los contornos (prefijados por la tradición) de lo que antes incluía/excluía la esfera artística moderna o tradicional en el paso entre un ayer –el de la *invariabilidad de las esencias*– a un hoy caracterizado por la *mutabilidad de los contextos*. Esta alteración de los contornos del arte se debe al contagio de las múltiples interacciones socio-culturales que, en el presente comunicativo de la globalización mediática, remodelan tanto el formato de las obras como las guías de apreciación y comprensión de lo estético. Los co-autores de este libro acusan recibo de las interferencias múltiples que descentraron el canon moderno volviendo plurales y fluctuantes, relativas, sus escalas de selección y reconocimiento de la artísticidad de lo artístico. La presuposición de lo que la tradición estética reconocía universalmente como “arte” debe hoy reformularse bajo la presión de los múltiples conflictos de autoridad cultural (postcolonialidad, subalternismo, feminismo, etc.) que desobedecen las jerarquías absolutas de lo fundante, lo único y lo verdadero: una presión que lleva lo que fue descalificado durante siglos por estas jerarquías de la superioridad a finalmente impugnar su imperialismo del valor y de la calidad desde planteamientos contra-hegemónicos. El giro de la “autonomía” (diferenciación) hacia la “postautonomía” (desdiferenciación) del régimen artístico se debe, por un lado, a la estetización difusa que el diseño y la publicidad le traspasan a un cotidiano de las formas y los estilos en el

que predomina el consumo visual de las imágenes como semiótica globalizada de una representación plana (vitrinas y pantallas) que opta por el deslizamiento de las imágenes y no por el recogimiento de la mirada. Por otro lado, este mismo giro hacia la “post-autonomía” deriva de cómo el arte entró a dialogar con matrices culturales y arreglos tecnológicos que diagraman representaciones, subjetividades e imaginarios en el cruce de varios repertorios socio-comunicativos: “la cultura se vuelve transmedial ya que, por iniciativa de algunos artistas y por cooptación de otras prácticas económicas y simbólicas, los objetos cambian al situarse en contextos e insertarse en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y movimientos sociales” (N. García Canclini). Este entrecruzamiento de las fronteras del arte ocurrió bajo los efectos del capitalismo cultural que, con su masivo reparto de iconografías y guiones de consumo, pone la visualidad al servicio de los dispositivos de exhibición-circulación de las imágenes que las distribuyen culturalmente como “formas-mercancías”. Este nuevo universo de la cultura visual (la televisión, el cine, la fotografía, la digitalidad) que abastece las tecnologías de reproducción de la imaginería mediática llevó la esfera artística a preguntarse –de fensivamente– por la vigencia de las fronteras que, en la tradición, realizaban las obras y los estilos en tanto objetos de estudio privilegiados y exclusivos de una historia del arte que se cuidaba bien de diferenciarlos del resto de los artefactos visuales comúnmente difundidos por las industrias de las imágenes. La actual imaginería mediática revuelve las clasificaciones que separaban el elitismo de lo culto de la masividad de lo popular, mezclando a ambos con la reproductividad de los medios para cuestionar así lo *original* como un rasgo mistificador de la creación artística en tanto creación auratizada por el talento en la concepción metafísica del arte y fetichizada por el individualismo de la firma de autor en el coleccionismo de mercado. Esta interrogación del límite

de distinción entre lo que es “arte” y “no-arte” en el invasivo mundo de las formas visuales que saturan de iconicidad nuestras vidas diarias ha sido motivo de disputas (teóricas, crítico-analíticas, disciplinares) entre los investigadores de la historia del arte y los practicantes de los estudios visuales. Estas disputas nos enseñan que las fronteras de diferenciación entre disciplinas que buscan separar epistemológicamente los campos de estudio dejan muchos tramos sueltos que nos llevan a intercambiar libremente saberes parciales, incompletos, que se recrean unos a otros en las zonas de contacto entre lo conocido y lo desconocido, lo probado y lo no-garantizado. Andrea Giunta resume así estos intercambios disciplinares que usan las aperturas de fronteras para cuestionar lo delimitado y circunscrito de aquellos estudios que le rinden culto a la especialización académica: “La pregunta por el poder de las imágenes artísticas lleva a trabajar en un campo cultural expandido, a analizar registros simultáneos de imágenes, a articular las obras con objetos paralelos respecto de los límites físicos de la imagen. La historia del arte que estoy tratando de desglosar dialoga con los estudios visuales (...) El análisis crítico del proceso de articulación social del arte, el estudio de la constitución de los valores estéticos como un proceso social, coloca a la historia del arte en diálogo con los estudios visuales (...) para conectar a lo artístico con procesos culturales más amplios”.

La expansión y dispersión del corpus de lo visual que sumerge a las obras del sistema-arte en vastas constelaciones de imágenes que hoy carecen del límite de soportes y marcos reservados, obligó a la historia y a la teoría del arte a reescribirse en nuevas intersecciones de flujos entre creación y pensamiento. Estas intersecciones abarcan los campos de visión colectivamente poblados por las técnicas diarias del figurar, del ver y del mostrar en las sociedades de control; las retóricas de los medios divulgadas por las industrias de la cultura; las estilizaciones de la imagen refinadas

por el diseño y la publicidad, etc.. Todo aquello lleva a los persistentes mecanismos de defensa del valor estético a refugiarse en los cotos protegidos de la institucionalidad artística. La pregunta es si fuera de estos cotos es aún posible confiar en la potencia interpeladora de la *mirada* que, desde el arte y la crítica, desde el arte crítico, invita a las formas estéticas a destramar su complejidad de motivos e intenciones, de refracciones, veladuras y dilucidaciones del sentido: “la diferencia genérica entre la publicidad o los múltiples juegos y sollicitaciones visuales que configuran nuestro ser contemporáneo y las formas del arte y la fotografía estaría dada más por la dimensión valorativa inherente a su recepción que por la cualidad estética de la forma, aunque esta replique las ya consagradas o innovadoras del dominio artístico. Pero además está justamente el *cómo* y el *para qué*, es decir, el contexto, el encuadre, el medio en el cual aparecen unas y otras imágenes, sollicitando diversas respuestas a nuestra mirada” (Leonor Arfuch). Podríamos llamarle “mirada crítica” a la intencionalidad diferenciadora de estos *actos de ver* que rompen con la uniformidad de la serie-mercado en la que todo se multiplica (estilos, gustos, poses, fantasías, placeres) para volverse intercambiable como parte de un vasto conjunto que borra los contrastes de valoración intensiva entre lo distinto y lo opuesto. Dicho por T. Escobar: “el arte contemporáneo moviliza un sistema de operaciones que desafían y trastornan el régimen simbólico convocando imágenes capaces de manifestar/ocultar la brecha esencial que escinde la realidad social y sostiene sus ficciones. La política del arte deviene política de la mirada y, desde esta, del concepto; consiste en un intrincado complejo de maniobras que desestabilizan las significaciones para reactivar el sentido (exacerbándolo e impidiendo su clausura)”. La “mirada crítica” llama a discriminar entre imágenes e imágenes agudizando los conflictos de sentido que siempre agitan el teatro de las representaciones, pese a que el consenso tecno-mediático

busca disimular lo tumultuoso de estos conflictos bajo el falso supuesto de la desideologización de las formas y de la transparencia de los medios que vehiculan los mensajes. La mirada crítica hace vibrar las “tomas de posición” (Didi-Hubermann) que cada subjetividad espectadora adopta *a favor* o *en contra* de determinadas máquinas de significación, una vez liberados los antagonismos y las contradicciones de valor que ocultaba, metafísicamente, el idealismo trascendente del arte como esfera desinteresada. Tanto las representaciones-de-poder como el poder-de-la-representación son el campo de batalla en el que se libran las pugnas interpretativas que atraviesan a la cultura y se desatan en torno a sus construcciones hegemónicas.

El corrimiento de las fronteras del arte aquí señalado hizo que la oposición entre lo institucional y lo contra-institucional dejara de ser absoluta –como si se tratara del enfrentamiento entre territorios homogéneos (*adentro* versus *afuera*) que exigen una defensa en bloque con afirmaciones o negaciones totales (lo uno *versus* lo otro)–. Pero las posiciones y las oposiciones se mueven en función de cómo se comportan los sistemas culturales en sus respectivas tendencias a la asimilación o al rechazo, al consenso o al disenso y estos movimientos se tornan más sensibles precisamente *en el borde* de las instituciones. A. Giunta nos recuerda que “no podemos ignorar que el ‘desacuerdo’ ha pasado a funcionar como un dispositivo de la lógica interna de las instituciones artísticas”. El arte crítico ha debido renunciar al ideario transgresivo de las vanguardias históricas que, en nombre de la “vida” o de la “revolución”, cuestionaban la internalidad del sistema artístico desde una marginalidad contestataria que pretendía mantenerse heroicamente situada en una externalidad radical del mercado y de la institución. El giro deconstructivo de la teoría contemporánea nos enseñó que los discursos de resistencia y oposición se encuentran siempre parcialmente involucrados en los juegos de las

estructuras (mercado, instituciones, poder cultural) a las que se oponen y resisten. Trabajar *en y sobre* las fronteras que separan los territorios de intervención artística (ahí donde se somete a prueba la elasticidad de los bordes que contornean el sistema de inclusión o exclusión de las fuerzas en movimiento) es una de las tácticas que nos permite entrar y salir de los marcos prefijados, recurriendo a las zonas de entremedio (unas zonas disparejamente saturadas por la carga del poder dominante) para armar zigzags que interrumpen los trazados regulares y las separaciones fijas. Pese a los tráficos incesantes entre repertorios de signos promiscuos que mezclan el arte con lo que lo excede y lo confunde en un período de generalizada economización de lo cultural y de culturalización de lo económico, estas zonas de entremedio (que un teórico cultural como Hal Foster concebiría como zonas de “autonomía parcial o relativa”; de “autonomía estratégica” de lo crítico-estético) permiten no sacrificar del todo la distinción entre imágenes e imágenes en el mundo desjerarquizado de la “post-calidad”. Esta distinción (aunque resulte tentativa y provisional) sirve para rescatar aquellas prácticas que, a diferencia de lo que promueve la fugacidad del intercambio mediático de los signos desechables, se demoran en la experimentación con los signos para realzar la problematicidad del sentido. Los coautores de este libro se muestran cada uno pendiente de la densidad simbólica y expresiva del lenguaje para que lo indirecto y lo figurativo lleven los códigos a zafarse de las simplificaciones a las que se ven reducidas por la comunicación operativa.

Cuando el arte es desatendido en los ritmos lentos de aquella temporalidad interna que lo escande como *proceso* para ser administrado, a cambio, como *producto* a la misma velocidad que los bienes y servicios del mercado, pasamos del arte como *producción-inscripción* (la autorreflexividad del discurso) al arte como *circulación-intercambio* (lo artístico como recurso o expediente al

servicio de las economías culturales del mundo globalizado). La relación entre el arte y sus públicos sigue siendo el objeto de renovados deseos de acercamientos: la “estética relacional” de Bourriaud sería una de las fórmulas contemporáneas para forjar vínculos horizontales de participatividad entre situaciones artísticas y redes comunitarias. Otras indagaciones al respecto se preocupan de qué es lo que se pierde en la facilitación de estos acercamientos comunitarios: la sutileza de las poéticas críticas que incursionan en las hendiduras del lenguaje y cuyo trabajo sobre la forma y el concepto se encuentra completamente aplanado por las industrias y las políticas culturales que sólo recogen sus datos para confeccionar estadísticas al servicio de las industrias del consumo. No es simple conciliar lo crítico-disidente del arte con lo tecno-administrativo de la cultura gestionada por las economías de la distribución y el consumo: “es verdad que ciertas políticas neoliberales pueden sofocar (o intentarlo, al menos) los avances disidentes de la cultura. Pero esto no ocurre siempre y en tal caso la gestión cultural se desarrolla en un ámbito distinto al de la producción de cultura” (T. Escobar). Nuevamente las fronteras entre los diversos mapas de la creación, la intervención, la participación y la gestión pueden ser sitios de exploración para detectar qué es traspasable o bien qué merece seguir bajo reserva. En cualquier caso, la cartografía de los límites no debe quedar nunca sometida al rígido esquematismo de polaridades contrarias (adentro *versus* afuera) como si los bordes que contienen y sujetan al poder fuesen inamovibles y no entreabiertos a los flujos de lo heterogéneo y lo plural-contradictorio. La criticidad del arte supone el cálculo del límite en el que chocan las fuerzas de conservación y de innovación culturales y este límite, lejos de marcar una clausura definitiva de lo que abarca, es necesariamente relacional y transicional. Su cálculo de ubicación se hace detectando los pasos menos obstruidos que pueden ser transitados en los

bordes del sistema para que, en sus aperturas, la presión desco-locadora de lo “fuera de lugar” (lo apartado, lo segregado, lo descartado) llegue a franquear las barreras de contención oficial que tratan de reprimir la alteridad disonante. Las fronteras entre las instituciones, el arte y sus comunidades son zonas de interpenetración cultural que se corren permanentemente para que lo articulatorio y lo reversible de cada puesta-en-relación (entre lo propio y lo impropio, lo individual y lo colectivo, lo singular y lo múltiple, lo intensivo y lo extensivo) aprenda de las convergencias y, también, de los desencuentros entre fuerzas cambiantes.

No sólo el arte ha mutado de estado y condición sino también los saberes y las disciplinas que reflexionaban sobre sus fundamentos y presuposiciones de valor y sentido. Por un lado, ya no rige una verdad absoluta del arte ni un único principio de legitimación de la calidad de las obras ni, tampoco, un paradigma incuestionable de autores universalmente consagrados, tal como sucedía en la tradición modernista en la que se afirmaba la superioridad del dominio valorativo de la estética. Los descentramientos del canon se han visto beneficiados por los aportes de las teorías críticas (entre ellas, el feminismo y el poscolonialismo) que resignifican memorias e identidades desde el punto de vista de lo minoritario, lo subalterno y lo periférico. Las voces de estas memorias e identidades se pronuncian ahora a favor de la subordinación de los márgenes en una demostración rebelde que consiste, por un lado, en desocultar los prejuicios, censuras y omisiones en base a los cuales se forjó el canon occidental-dominante y, por otro, en revelar las micrologías del poder cultural que sustentan, enunciativamente, cada afirmación o negación de los sistemas de autoridad. En su versión contemporánea, la historia del arte y la estética entraron en un diálogo vivo con estos saberes emergentes que rebaten cualquier instancia teórica unitaria y, al mismo tiempo, que se atreven a desobedecer las reglas del

academicismo ensayando registros de habla distintos a los habitualmente consagrados por la institución universitaria: “La escritura desde o en torno a la historia del arte asumió un desafío que descalzaba todo lo que se suponía respecto de un saber académico fosilizado. Fue importante también que no se editasen siguiendo el formato de los tradicionales libros de arte, sino en colecciones de ensayos en las que también publicaban, por ejemplo, nuestros colegas de historia o de literatura. Esto implicó saltar del lector específico, ligado al mundo del arte, a un lector más involucrado con el campo cultural en general, incluso a un lector no especializado (...) La reconfiguración de la historia del arte que proponíamos contemplaba (...) imaginarios de nación, discursos políticos, estrategias de representación cultural” (A. Giunta). Lo transdisciplinario es la zona fronteriza en la que la reflexión en torno al arte entra en un nuevo régimen de proximidades y traspasos entre saberes mezclados (la antropología cultural, la sociología, la literatura, la semiótica, la filosofía, las teorías del discurso, etcétera) que, desinhibidamente, se interrumpen unos a otros con preguntas y respuestas siempre parciales para evitar cualquier totalización del conocimiento. “Valoro los tránsitos, los ‘senderos que se bifurcan’, los márgenes, lo intersticial, lo que resiste al encerramiento en un área restringida del saber y por ende a la autoridad de un dominio específico. Ese interés en lo político sin desmedro de la teoría literaria o la estética, el modo de leer filosofía como lengua poética, la atracción por esas zonas erráticas donde subjetividad y objetividad se entraman de modo indecible –en la imagen, la escritura, el arte, la oralidad– fueron construyendo una posición de *intermedio* cuya definición requiere siempre más de un significante –como, de hecho, todo intento de autodefinición personal–” (L. Arfuch).

“Diálogos latinoamericanos”

Lo “latinoamericano” dejó de ser el núcleo homogéneo de una identidad/propiedad originaria, tal como la esencializaba el latinoamericanismo de los sesenta que se mantuvo cautivo del binarismo centro/periferia como eje de enfrentamiento lineal entre polaridades contrarias (el “nosotros” continental *versus* el “ellos” metropolitano), sin contemplar zonas de préstamos o negociaciones entre los segmentos discontinuos de formaciones culturales que, en el pasado, eran concebidas monolíticamente. En el presente, la globalización intercultural se expresa con la mezcla y el reciclaje de fragmentos de culturas e identidades que circulan, translocalizadamente, por las redes simbólicas y comunicativas de la economía-mundo y sus redes mediáticas. Los coautores de este libro convergen en que “la cuestión centro/periferia debe ser deconstruida. Por un lado, ya no cabe considerar sus términos en clave de oposición binaria y absoluta ya que la relación entre ambos depende, una vez más, de situaciones y posiciones específicas; de encuentros, en el doble sentido de choque y coincidencia. Por otro lado, la reubicación de los emplazamientos del poder a escala mundial desplaza y trastorna un trazado político definido a partir de referencias territoriales (...) Es decir, no existe una conclusión definitiva para el conflicto centro/periferia, cuyos términos fluctúan siempre empujados por litigios y conciertos diversos (...) Ahora bien, deconstruir el binomio centro/periferia no significa desechar la vigencia de sus términos ni desconocer las graves asimetrías que siguen dividiendo el mundo y aún provocan marginaciones y exclusiones. Las colocaciones centrales y las periféricas siguen sujetas a escalafones y regímenes de exclusión y continúan separadas por límites, aunque sean estos móviles, permeables o invisibles” (T. Escobar). Ya sabemos que las nuevas formas globales de soberanía capitalista dibujan una cartografía del

poder económico-cultural en la que ese poder ya no se ejerce desde un foco de dominio central y único sino que es agenciado por una red multicentrada de controles difusos. Sin embargo, el hecho de que “centro” y “periferia” ya no puedan ser considerados como localizaciones fijas y que, además, la hibridez transcultural contribuya a la fluidez de los tránsitos entre regiones conectadas entre sí no equivale a decir que el mapa de los intercambios globales se ha vuelto parejo ni que se han disuelto los conflictos de autoridad cultural en torno al reparto asimétrico de las posiciones de superioridad (“Norte”) y de inferioridad (“Sur”) que asignan –desigualitariamente– poder, influencia y sentido. “Sur” pasó a ser el concepto-metáfora que designa lo situado, lo específico y lo contingente de intervenciones micro-diferenciadas en soportes locales que son capaces de convertir lo disparejo y lo subvalorado de sus tramas culturales en el resorte crítico-enunciativo de la diferencia y de la alteridad, sin tener que cargar con el peso ontológico de “lo latinoamericano” como verdad esencial de un contenido-de-identidad homogéneo: “el desanclaje de los términos de la tensión centro/periferia habilita un margen para la diferencia de lo latinoamericano. Una diferencia no establecida a partir de un predeterminado antagonismo con el modelo central, sino construida mediante posiciones marcadas por intereses propios. Liberadas del peso de los fundamentos metafísicos, las posiciones periféricas pueden desplazarse con pragmatismo y cambiar sus emplazamientos para impugnar o compartir las centrales” (T. Escobar). Así mismo A. Giunta insiste en que “entender las obras en sus contextos de producción es una operación clave en la crítica para desmontar la tipificación a la que reiteradamente conducía la pregunta por el ‘ser latinoamericano’. Implica una aproximación radical que, en lugar de buscar esencias, procura entender cómo las obras intervinieron en su propio tiempo no sólo porque fueron pensadas en determinadas circunstancias sino por los

lenguajes con los que lo hicieron, por la eficacia de sus formas (...) La consideración del contexto como un elemento importante en el análisis del arte latinoamericano no puede asimilarse, de ninguna forma, a las perspectivas esencialistas que caracterizaban tipificaciones del arte latinoamericano” (A. Giunta).

Lo periférico-latinoamericano ya no se concibe como la otredad absoluta de lo metropolitano –según la relación de simetría invertida de antes que estaba determinada por la oposición binaria centro/periferia–, sino como un juego de localizaciones intermedias que saca energías críticas de lo relacional y lo transicional, de lo contextual. Lo periférico-latinoamericano desafía la primacía del centro en tanto fuente única del sentido legítimo, burlando los modos en que dicha primacía se ejerce reificando las categorías y los sujetos; obligándolos a ocupar un lugar previamente asignado en el reparto hegemónico de la identidad y la diferencia. En este libro, lo latinoamericano adquiere la vibración de lo periférico-intersticial: una vibración que llena internamente de ambigüedades a la identidad y la diferencia, exaltando el potencial de deriva de cada término para que se fugue hacia los terceros espacios que esquivan el binarismo de las oposiciones primarias. Esta es la táctica del pliegue que ejerce lo periférico-intersticial al moverse entre centralidades y márgenes, entre poderes y resistencias –en medio de una generalizada desterritorialización de los códigos– atravesando una y otra vez las fronteras de lo global (intersecciones) y de lo local (ubicación) con dispositivos múltiples de traducción y reconversión de los signos. De más está decir que estos dispositivos de traducción y reconversión de las ideas entre lo ajeno y lo propio se hacen especialmente notar en las operaciones de resignificación local de los saberes contemporáneos, tal como lo demuestran las biografías intelectuales de los teóricos y críticos de la cultura aquí reunidos. Por mucho que las tecnologías globalizantes de la reproducción

universitaria desplegadas por la “función-centro” de la academia metropolitana busque internacionalizar sus léxicos, las biografías intelectuales aquí compartidas demuestran, una vez más, que lo periférico-latinoamericano es una superficie de deslocalización-relocalización de los saberes en circulación que se materializan –y corporalizan– en situaciones y experiencias; unos saberes que, por lo mismo, se ven expuestos a los desfases y sobresaltos de sus traslados a contextos en vivo que, riesgosamente, los someten a veces a la negatividad refractaria de lo inasimilable. Más que reverenciar las claves universitarias de saberes garantizados por el academicismo internacional, el repaso personal de autores clave que desfilan sutilmente en cada una de estas conversaciones da cuenta del porqué son las coyunturas del pensamiento inscritas en particulares motivos críticos, en involucramientos éticos, en compromisos sociales, en fricciones disciplinares, en combates político-institucionales y en fantasías artísticas las que invocan y convocan fragmentos de saberes itinerantes para que estos sean parte activa de una historicidad y una politicidad siempre locales. Esta mezcla entre lo itinerante y lo local genera configuraciones de lecturas a veces azarosas o, al menos, extra-sistemáticas si las comparamos con lo que dictan los aparatos citacionales de las consagradas bibliografías académicas internacionales. Las citas en diagonal que recorren estas conversaciones afirman la capacidad recreadora de significados con que la recepción latinoamericana de ciertas referencias metropolitanas improvisan nuevas combinaciones de lectura entre localidad y modalidad que, mediante rodeos y desvíos, llenan de incertidumbre la relación entre texto y contexto dándole cabida a lo escindido y lo residual de saberes que se presentan como saberes a medias.

Lo latinoamericano es un conjunto de marcas de referencia e inscripción (históricas, sociales y culturales) que, de contexto en

contexto, van armando líneas de convergencia en torno a las problemáticas aquí compartidas por los co-autores de este libro que buscan contagiarnos sus dudas político-intelectuales en torno a los temas de sociedad, justicia, poder y democracia (“Los intelectuales somos menos inútiles cuando conseguimos que la duda no sea sólo un rastro nuestro”, dice N. García Canclini). Sin duda que la violencia homicida de las dictaduras militares en el Cono Sur traza una de estas marcas imborrables que tanto el arte como la crítica ha ido rastreando en la genealogía de sus cortes y, también, en la simbolización cultural de una memoria traumática signada por el duelo inconcluso de la desaparición de los cuerpos y por el incumplimiento de una justicia proporcional al daño. Este duelo inconcluso atormenta la conciencia herida que habita el “post” de la “postdictadura” mientras que el repertorio adaptativo de la sociología oficial que imperó, al menos en Chile, buscaba imponer la palabra “transición” para administrar –neutralmente– su inestable conjugación de promesas, fraudes y desilusiones. L. Arfuch así describe ese tiempo vivido en Argentina: “las tensiones y debates actuales (...) entrañan conmemoraciones múltiples, que no solamente se tornan hacia ese pasado traumático de la dictadura sino a su posteridad, intentando recuperar distintas auras (...) de aquello que podría cobijarse bajo la idea de una ‘vida democrática’: esperanzas, proyectos, revisiones, autocríticas, ampliación de derechos, cotidianidades, ilusiones y desencantos. En esa celebración –que cabe hacer pese a los desencantos– hay un momento iniciático (...) de exaltación jubilosa, de la apertura del espacio público, la libertad del cuerpo y la palabra, el apogeo de las librerías y los debates, los ciclos de cine y las veredas pobladas de los cafés, en coexistencia –como suele ser en la vida– con el dolor generado por el descubrimiento paulatino de los horrores del ciclo anterior. Un descubrimiento que pasó de la materialidad macabra de los restos a la revelación atroz de los relatos, de las huellas físicas

al daño irreparable de las almas”. Mientras tanto, T. Escobar se refiere a que “la transición (en Paraguay) trajo la libertad necesaria en desmedro de cierta cohesión de los grupos opositores que habían sobrevivido al desmantelamiento de todo principio de sociedad civil. Ante un cuerpo social deshilachado, la borradura del enemigo común resultó desconcertante y terminó aflojando ciertos vínculos constituidos reactivamente. La transición instaló un espacio nublado, lánguido, poco propicio para los ímpetus heroicos que habían movido la escena anterior.” En el caso de la postdictadura y sus reconfiguraciones simbólicas del trauma, el debate aquí señalado alude a los nudos entre memoria, representación, subjetividad y experiencia. Es un debate que, por un lado, moviliza las energías críticas del campo artístico e intelectual latinoamericano para responder al compromiso solidario con la ética de la derrota encarnada en las biografías mutiladas de quienes padecieron la criminalidad de la represión militar en una larga secuencia cuyos dramas individuales y colectivos exigen que nuestras sociedades asuman el imperativo categórico del “Nunca más”. Y, por otro lado, es un debate que complejiza los términos de análisis de las políticas de la memoria y sus ritos conmemorativos haciendo valer que la retórica de la reconciliación no puede, acriticamente, eximir a las escenas y narraciones del pasado de la responsabilidad de pensar sobre las implicancias de sentido del *cómo* y *para qué* recordar. La memoria crítica y la crítica de la memoria son aquellas que reflexionan sobre el dispositivo mismo de la representación examinando las distintas maniobras de figuración del recuerdo que trazan un marco, sitúan un punto de vista, convocan una intencionalidad, transmiten una emoción, descondicionan la percepción, renuevan la materia de la experiencia con una poética de lo “justo” (justicia-justeza): “en la puesta en escena de los museos, monumentos y sitios de la memoria se activan al menos tres mecanismos: la fuerza del archivo (fotografías,

mapas familiares, testimonios, fechas); la fuerza del lugar (en los sitios de la memoria recorremos el mismo espacio en el que vivieron y murieron las víctimas); la fuerza poética de la imagen o de la forma en la que se condensa la percepción del recuerdo. Llamo a estas últimas *imágenes meditativas*, imágenes que, a partir de un modelo estético generalmente articulado desde patrones minimalistas, producen una percepción emocional nueva respecto del pasado: una forma de *sentir el pasado*. El conjunto de estos dispositivos contribuye a elaborar el trauma intersubjetivo en la sociedad” (A. Giunta).

En Chile ha quedado especialmente grabada, a sangre y fuego, la marca indisociable de una doble violencia que se propuso destruir el tejido comunitario, las subjetividades políticas, el derecho social a lo público: la de la violencia exterminadora de la represión militar ejercida contra los cuerpos y las biografías militantes (desaparición y muerte), y la de la violencia estructural de la refundación cívico-militar que implantó la doctrina neoliberal junto con la organización constitucional del Estado autoritario para cimentar el triunfo, entre la dictadura y la transición, de una “economía social de mercado” que exhibe la defensa hipercapitalista de la propiedad privada y de la libre empresa. Más allá de Chile, las voces reunidas en este libro se preguntan por cuáles serían las prácticas de oposición o resistencia al desate neoliberal que se expresa no sólo en la mercantilización de la sociedad (una sociedad que festeja la cosmética de las imágenes-mercancías como sustitutos gratificantes de pseudo-captación del sentido) sino en múltiples operativos encubiertos de enajenación de lo común a favor de la privatización de los bienes y los servicios que encadenan la sobrevivencia humana a la implacable lógica financiera del crédito y de la deuda que no les deja respiro existencial a las vidas enajenadas: “para reformular lo que podríamos entender como ‘democracia radical’ e innovar en alternativas al capitalismo que sean más que

tentativas locales (o micro-ficciones del voluntarismo anti-sistema) falta una visión estructural de lo que permanece oculto o desconocido en la catástrofe: complicidades entre financierismo, informalidad, expansión de redes mafiosas y corrupción sistémica de la escena pública” (N. García Canclini). Si bien ciertas experiencias políticas en América Latina han ofrecido alternativas de gobierno inspiradas por una voluntad anticapitalista, tampoco debemos perder de vista que la conquista del poder y del estado en representación de los sectores excluidos o marginados no basta para que una potencialidad emancipadora revolucione a subjetividades que son hoy mucho más diversas que aquellas consignadas por el referencialismo identitario de la izquierda tradicional: “Una impugnación radical del modelo neoliberal no podrá provenir de instituciones estatales. Por un lado, el margen de autonomía de los Estados con relación a la hegemonía del capital transnacional no resulta suficiente como para sostener una refutación decisiva de aquel modelo. Por otro, la creación y el intelecto innovadores no son asumidos por los gobiernos progresistas de América Latina como factores de transformación: la izquierda oficial reconoce el potencial político de la cultura comprometida con los procesos de afirmación civil (cohesión social, respeto de la diversidad, expresión de demandas colectivas, adopción de perspectiva de derechos), pero ignora el poder innovador del pensamiento crítico y de la imaginación” (T. Escobar).

Repensar las prácticas de oposición y resistencia al dispositivo neoliberal supone ensayar fórmulas inéditas para desocultar los poderes que se invisibilizan tras la cobertura naturalizadora del orden y la fachada simuladora de las tecnologías. También supone impulsar el espíritu de la disconformidad para explorar los márgenes en donde lo no-integrado pugna contra lo establecido, lo nómada contra lo sedentario, lo plural-contradictorio contra las afirmaciones monológicas del poder-saber único. ¿Qué nos dice

L. Arfuch en su rescate bajtiniano de lo “dialógico”? Que el “énfasis en la dimensión dialógica de la comunicación” compromete “el carácter social de los discursos –el *otro*, a quien me dirijo, ya está presente en mi enunciado y de alguna manera lo modula– una razón dialógica, podría decirse, que supone una conciencia social pero también la posibilidad de (auto) creación y de invención”. Una conversación escrita es un diálogo a través del cual al menos dos personas interactúan en la fabricación de un texto compartido, haciendo que las palabras viajen de un lado a otro de la frontera de la comunicación. Estos “diálogos latinoamericanos” son un tejido de líneas punteadas (amistades, viajes, conversaciones, recuerdos, experiencias, debates) en el que las palabras intercambiadas en torno al arte hacen valer su afinidad de vecindarios como una prueba más de regionalismo crítico.

Los archivos de arte chileno y sus bifurcaciones de la memoria*

El “mal de archivo” (Jacques Derrida), el “impulso de archivo” (Hal Foster) o el “furor de archivo” (Suely Rolnick) se han desatado en el mundo artístico y cultural de un modo tal que hoy tanto los coloquios académicos como las instituciones museográficas, se llenan de curiosidad hacia cuestiones de registro, inventario, colección, repertorio, documentación, historia y memoria(s).

Esta obsesión por los archivos adopta múltiples formas y técnicas según los medios y soportes institucionales que buscan darle respuesta. Me limitaré aquí a una circunstancia que, en los últimos veinte años, modificó significativamente la relectura internacional del arte latinoamericano: la circulación y exhibición en escenarios metropolitanos de los archivos vinculados a las prácticas experimentales de los setenta y ochenta que surgieron bajo dictaduras en América Latina y, más específicamente, en Chile.

No es fácil, lo sabemos, transmitir la memoria histórico-social que guardan los registros latinoamericanos de arte y política en un presente globalizado, un presente más bien distraído por el estímulo disperso de tantas redes de información y consumo

* Esta es una versión adaptada de la Conferencia Inaugural dada en el Centro de Estudios del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid durante octubre de 2017.

que se superponen horizontalmente, sin confundir ni traicionar el *aquí-ahora* comprometido en el origen de los sucesos documentados por estos archivos de prácticas realizadas en dictaduras bajo el doble signo de lo *urgido* y lo *urgente*: un signo ya pretérito en el momento de su posterior exhibición internacional y que, sin embargo, condicionó su primera aparición latinoamericana. Son múltiples los riesgos de desapropiación y tergiversación de los fragmentos de pasados recolectados, debido a que el traspaso de los archivos locales a redes de mediaciones internacionales torna cada vez más lejanos y difusos sus contextos de emergencia periférica. Esto incide en que, primero, sean cada vez mayores los desafíos de traducción internacional entre el Sur y el Norte para compartir significaciones que no pierdan de vista la localización y posicionamiento periféricos del referente original y, segundo, que se vuelva cada vez más necesario considerar estos desafíos de traducción como materia de autorreflexión crítica de las políticas de archivo que trabajan las instituciones culturales metropolitanas. Nuestra primera preocupación debería consistir en que el Sur no figure en el mapa internacional únicamente como el encargado de proveerle al Norte aquellos archivos de arte y política que lo abastecerán de memorias ajenas, mientras aquel Norte sigue reservándose el privilegio de regular los usos (materiales, simbólicos e institucionales) de los materiales documentales que, despojados de sus respectivas funciones enunciativas, son rebajados por los aparatos metropolitanos al rango de simples “fuentes primarias” privadas de discurso.

Me propongo revisar aquí algunos dispositivos curatoriales internacionales que involucran a un conjunto de prácticas experimentales chilenas surgidas bajo dictadura, para reflexionar sobre el vínculo crítico-político entre el repertorio de imágenes de un pasado artístico documentado (la Escena de Avanzada en Chile) y las estrategias de (re)configuración crítica de su memoria artística

y política convertida en archivo internacional. Y para analizar, también, cómo los contextos locales de donde son extraídos los archivos de estas prácticas críticas responden a su configuración en un repertorio artístico que puede o bien volverse enteramente institucionalizable o bien preservar en su interior una potencia rebelde para que el trabajo crítico con la memoria de la dictadura no quede capturado por los dispositivos de integración normalizadora del disenso.

La Escena de Avanzada y su conceptualización estética y política del registro

A fines de los años setenta en Chile, en plena dictadura militar, emerge un grupo de prácticas de corte neovanguardista luego reagrupadas bajo la denominación de “Escena de Avanzada”. Un rasgo compartido por dichas prácticas es el de haber transgredido el rito contemplativo del “arte de museo” explorando nuevos soportes (el *cuerpo* en la *performance* y *la ciudad* en las intervenciones urbanas) mediante dinámicas procesuales de intervención del cotidiano en un paisaje bajo censura y represión militares. La Escena de Avanzada se propuso cuestionar los límites de auto-referencialidad y clausura del sistema-arte, diseñando una estrategia contra-institucional del *fuera-de-marco*: una estrategia indicativa de la precariedad y el desamparo que rodeaban a este arte de oposición como un arte carente de toda garantía de recepción e inscripción en el contexto hostil de la dictadura. El *fuera-de-marco* funcionó, además, como un llamado a incursionar en los márgenes psicosociales y biográfico-comunitarios del cuerpo y de la ciudad para zafarse de los encuadres del oficialismo militar, apelando a los materiales vivos de una múltiple travesía de los bordes. El *fuera de marco* de la Avanzada evocaba, en rigor, la *desinserción*

como maniobra anti-totalitaria de escape y fuga de todo lo que, en aquellos años, se vivía represivamente como formato y sujeción.

La primera salida internacional de las obras de la Escena de Avanzada ocurrió con motivo de la XII Bienal de París el año 1982.¹ En la discusión colectiva con los artistas sobre el significado y las condiciones del envío, partimos incorporando como premisa el hecho de que iba a resultar casi imposible, en un escenario metropolitano tan saturado de referentes internacionales como el de la Bienal de París, vencer los obstáculos de la desinformación que iban a complicar la lectura de estas prácticas surgidas desde lo *remoto* (una periferia latinoamericana) y desde lo *oscuro* (una realidad político-nacional sumergida en la catástrofe). Lo *remoto* y lo *oscuro* eran el *desde dónde* que asumimos como supuesto enunciativo de este envío chileno de la Avanzada a la Bienal de París en 1982. En lugar de confiar ingenuamente en una comunicación transparente entre contexto local y circuito internacional, una comunicación despejada de prejuicios o malentendidos, el envío chileno a la Bienal de París de 1982 incorporaba las *opacidades de lectura* como *reserva crítica* frente al internacionalismo metropolitano. Pese a anticipar como inevitables las fallas

1. La circunstancia de esta comparecencia del envío chileno en París (1982) fue la de una invitación que me dirigió el entonces Comisario Georges Boudaille para hacerme cargo de un “envío no oficial” de Chile, ya que la organización de la Bienal de París había roto los vínculos con la Dirección de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores que, después del Golpe de Estado de 1973, era la encargada de centralizar los envíos internacionales de arte chileno. No está demás consignar que el “envío no oficial chileno” a la Bienal de París se realizó fuera de plazo y casi sin presupuesto.

El envío constaba de una serie de treinta imágenes fotográficas de igual tamaño que registraban las obras de, entre otros: Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Lotty Rosenfeld, el grupo CADA, Víctor Hugo Codocedo, Elías Adasme, Hernán Parada, Carlos Gallardo, Alfredo Jaar, Marcela Serrano, el Taller de Artes Visuales (TAV), Mario Soro, Arturo Duclos, Gonzalo Mezza, etc.

y los desencuentros de comprensión entre emergencia periférica y circuito metropolitano, resolvimos sin embargo participar de esta doceava versión de la Bienal de París para tratar de romper (aunque fuese de modo hipotético) el completo aislamiento y silenciamiento que, impuestos por la dictadura, rodeaban nuestras prácticas dentro y fuera de Chile. Optamos por exhibir la participación chilena de la Escena de Avanzada como *registro fotográfico de acciones en vivo realizadas con el cuerpo y en la ciudad*. El índice de precariedad física del soporte y su retórica de la *traza* iban destinados a dar cuenta de que el proceso y el suceso de las “acciones de arte” –inmersas en la peligrosidad de la contingencia social y política chilena– no eran compatibles con la reificación de la “obra” como producto finito, definitivo, que se deja apreciar en medio del tiempo calmado, a salvo, de un museo internacional.

Varias de las obras de la Avanzada se desplegaban como un arte en construcción y en situación, es decir, como un arte de trayecto abierto que incorpora la realidad social y política a su diagrama intersubjetivo. Eran obras que trabajaban con la fugacidad al realizar acciones disruptivas que duraban lo poco y nada que duraban, ya que su despliegue en la ciudad estaba siempre expuesto a riesgos no controlables. Lo fugaz de estas acciones de arte que alteraban sólo momentáneamente la normalidad represiva del entorno, las hizo recurrir a las tecnologías de la reproducción para prolongar el efecto de lo acontecido en un soporte grabado (fotografía, video) que memorizara sus huellas. Al depender de los azarosos flujos del acontecer, sin certeza de permanencia ni de futuro, las obras de la Avanzada encontraron en el *registro* un vital complemento y suplemento de duración para compensar lo transitorio y accidentado de sus intervenciones pasajeras. Recordemos, además, que las prácticas de la Avanzada se desplegaron en un país donde la violencia militar practicaba el aniquilamiento de los cuerpos. La supervivencia de las huellas que perseguían

estas acciones efímeras (apostando al tiempo de prolongación del registro) funcionaba como una medida de rescate contra el olvido en un país sometido a la tachadura y obliteración de cuerpos y existencias. El dispositivo técnico del registro documental les servía a estas intervenciones fugaces para que su decisivo *aquí-ahora* no terminara víctima de aquellos operativos de supresión de las marcas encargados de eliminar todo vestigio de resistencia contra-dictatorial. Esta era una motivación suficiente, nacida de la urgencia político-nacional del tener que resistirse *por todos los medios* (incluyendo la fotografía y el video) a un tiempo de desapariciones, para justificar el uso del registro pese a que sus tecnologías audiovisuales eran criticadas por algunos, en ese entonces, como mero reflejo importado de la modernidad capitalista que proyectaba, imperialistamente, la moda del arte internacional.²

Me interesa subrayar aquí que la primera salida de las prácticas de la Escena de Avanzada a una escena internacional (Bienal de París, 1982) adoptó la forma intencional del registro fotográfico, mucho antes de que se tematizara la cuestión del archivo en el escenario metropolitano de los museos hoy interesados en recuperar el pasado de la documentación sobre arte y política en dictadura. Lo que estaba en juego en esta conceptualización teórica y política del registro en las prácticas de la Avanzada era la fractura estética y el drama vital experimentados por ellas entre el *tiempo en acto* que, inevitablemente, iba a desaparecer debido a lo fugaz de sus intervenciones y al *diferimiento de la huella grabada* que rescataría del naufragio a estas obras históricamente amenazadas para

2. Diamela Eltit, miembro del CADA, evoca las polémicas locales que suscitaba el uso del video, al comentar lo siguiente: "Porque Brugnoli tenía un discurso anti-imperialista (...) que lo llevaba a rebatir la incursión de la técnica en el arte, por lo que consideraba que el uso del video era problemático. ¿Por qué? Porque lo asociaba a una estrategia inherente al capitalismo" (en Galende, 2007, p. 221).

que no sucumbieran en el olvido, pese a saber que dicho rescate nunca daría cuenta de la excepcionalidad de su primera vez. Esta desgarradura de los tiempos conformaba el *estado de emergencia* del que testimoniaba la documentación fotográfica de la Escena de Avanzada en la Bienal de París de 1982 con su artefactualidad de la huella: una huella *grabada* para combatir, *desde el registro*, la anulación de las trazas a la que nos condenaba el furor destructivo de la dictadura. Sin embargo, esta contradicción *viva* de una temporalidad dividida fue interpretada superficialmente en la Bienal de París como un simple tiempo *muerto*: el tiempo pretérito, obsoleto, de la copia como *déja vu*, es decir, como repetición atrasada de lo que ya perdió actualidad según el orden diacrónico de la historia del arte internacional basada en un modelo evolutivo. El lugar común de la crítica metropolitana que rodeó la presencia de los registros de la Escena de Avanzada en la Bienal de París se refería a que la documentación fotográfica de estas intervenciones del cuerpo y la ciudad repetía –tardíamente– imágenes y procedimientos del conceptualismo, del *body art* y del arte sociológico de los años sesenta que ya habían dejado de ser “novedad” en Europa o Estados Unidos. La relación *centro-periferia* fue traducida según el esquema *modelo-copia*: un esquema que ordena el tiempo entre un *antes* (el modelo europeo como autoridad fundante) y un *después* (la reproducción desfasada del original en regiones alejadas del centro), castigando como inferior –subordinada– cualquier emergencia artística regional no sincronizada con la línea de tiempo de la modernidad artística de las vanguardias y neo-vanguardias internacionales que son consagradas metropolitanamente. Y esto, pese a que las intervenciones nuestras que se referían a la muestra chilena en la revista francesa *Art Press*,³ se

3. Ver *Art Press* (septiembre 1982) que incluye la participación editorial de Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, el Colectivo Acciones de Arte CADA y Nelly Richard.

habían preocupado de desmontar, en tono paródico y crítico, el mito fundante de los originales europeos y su reflejo colonizador. La comparecencia documental de las prácticas de la Avanzada en la Bienal de París de 1982 fue leída no desde la elaboración conceptual del registro técnico (fotografía, video) como una salida de emergencia contra el tiempo y el olvido en un país bajo dictadura, sino como el simple reflejo –a *destiempo*– de corrientes artísticas metropolitanas aplicadas con retraso según el orden de primacía de los modelos internacionales. Nadie comprendió lo que estaba realmente en juego en esta comparecencia fotográfica de Chile en la Bienal de París: la decisión de confiarle al registro documental la misión de que el acontecer fugaz de las *performances* e intervenciones urbanas pudiese contar con una duración que volviera repetible, una y otra vez, su aquí-ahora para que este aquí-ahora no quedara sepultado en un pasado no rastreable. Al conceptualizarse expositivamente como *registro*, la Escena de Avanzada daba cuenta de su capacidad autorreflexiva para meditar sobre los dilemas de la temporalidad, es decir, sobre la necesidad de grabar una memoria de la reproducción que fuese pensada como intercalación y desfase entre *privación* (la falta de permanencia; la caducidad del tiempo) y *reiteración-multiplicación*: el suplemento de duración contenido en la huella que asegura la iterabilidad de lo grabado, potencializando así la reinscripción de la cita temporal en el devenir de inagotables transcurros de significación.⁴ Mirada retrospectivamente, la comparecencia de Chile en 1982 en la Bienal de

4. El registro técnico de acciones de arte grabadas en *pasado-presente* y *presente-pasado* contiene una *promesa de futuro* que se cumple a través de las sucesivas desinscripciones y reinscripciones de las huellas que mantienen viva la temporalidad sedimentada en ella. Aun sin tener cómo prever el culto archivero que iba a perseguir obsesivamente sus restos, podría decirse que la Escena de Avanzada se volvió con los años “memorable” desde su conceptualización del archivo, es decir, desde su elaboración de una semántica y una dramática del *registro*,

París mediante el registro fotográfico de sus acciones de arte puso en escena –anticipatoriamente– un discurso sobre la *traza*, es decir, sobre la memoria como trance entre lo que *desaparece* y lo que *reaparece*. Este discurso alegórico de *lo faltante* que marca el trauma dictadura-postdictadura como un discurso ya presente en la comparecencia documental de las prácticas de la Escena de Avanzada en la Bienal de París en 1982 permite evidenciar mejor lo que después el libreto oficial de la Transición se negó a asumir: la memoria como *residuo*.

Los archivos de la Avanzada trabajaron la memoria a través del registro como signo de una temporalidad estratificada, dividida internamente entre el acontecimiento que *ya fue* (la intervención transitoria de la ciudad que deja sus huellas grabadas como memoria latente) y lo que está *por venir* (la multiplicación-diseminación de la imagen mediante tecnologías de video de reactivación de sus huellas). Reinscribir los archivos de la Avanzada (*en su condición meta-crítica de archivos de archivos*) en la actual cultura internacional de museos, sirve para aprender de una memoria artística y política que, desde siempre, se supo desdoblada entre la pérdida y la recuperación frágil e incierta de los restos.

La empresa cultural *Chile Vive* y el apaciguamiento de la memoria político-social en la vía del consenso hacia la transición democrática

En enero y febrero de 1987, se realizó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, bajo el impulso del presidente socialista Felipe González, una exposición organizada por el Ministerio de Cultura de España, la Comunidad Autónoma de Madrid y el Instituto

que cobra cada vez más vigencia en los debates críticos sobre la reactivación del pasado.

de Cooperación Iberoamericana. La muestra se llamó *Chile Vive* y manifestaba un gesto solidario hacia un país que, un año antes del plebiscito de 1988 que le pondría fin a la dictadura militar, aún padecía el autoritarismo represivo del régimen de Augusto Pinochet. La contraparte chilena en la organización de *Chile Vive* (la exposición de mayor envergadura internacional realizada durante la dictadura) fue el Centro de Expresión e Indagación Cultural Artística CENECA: un centro de estudios que buscaba la recomposición progresista del frente cultural alternativo para que dicho frente se alineara con el programa de ordenamiento democrático forjado por la Renovación Socialista. La macro-exposición *Chile Vive* fue, en 1987, el primero y más vistoso engranaje de una secuencia de eventos político-culturales destinados a reconducir progresivamente las energías contestatarias del arte y la cultura anti-dictatoriales hacia los pactos de convergencia que inspirarían el diseño de la “democracia de los acuerdos” habilitado por los futuros gobiernos de la Concertación con su *leit motiv* del consenso.⁵

El sello integrador de la futura cultura concertacionista estaba ya presente en el diseño de *Chile Vive* que pretendía agrupar una diversidad de expresiones en el interior de un marco de neutralidad argumental: un marco que le diera cabida a las diferencias de sensibilidad como muestra de pluralismo, pero evitando que estas diferencias fuesen sometidas a confrontaciones de juicio para no tensionar la pasividad de la suma. *Chile Vive* se preocupó de que su selección artística fuese lo suficientemente ecléctica para prefigurar exitosamente los nuevos tiempos de la política y la cultura

5. Es reveladora esta cita de Paulina Gutiérrez –a cargo del proyecto *Chile Vive* desde CENECA– cuando advierte lo siguiente: “Por una parte, la exposición *Chile Vive* es fugaz y singular, por definición destinada a pasar. Por la otra, *está dentro de una estructura de continuidad. No era un fin en sí mismo, sino un momento de una cultura en proceso*” (1987).

asimilados al pluralismo acrítico de una laxa diversidad de gustos, tendencias y opiniones.⁶ La muestra cultural *Chile Vive* aspiró a la simple combinación de rasgos y estilos como fórmula de valoración de lo distinto, evitando hacerse cargo de los conflictos de puntos de vista sobre el arte y la política que habían agitado la escena chilena durante la dictadura. Es así como la instalación museográfica de *Chile Vive* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid reunió en un muro blanco y liso (despejado de toda referencialidad de contexto) obras de artistas cuyas propuestas estéticas estaban muy distanciadas unas de otras. Confiada en la autosuficiencia de las formas, la selección de *Chile Vive* borró la especificidad de las micro-escenas político-estéticas de donde nacen las divergencias de planteamientos en torno a política, instituciones, cultura, arte, memoria(s) e historia que habían estado tensionando la discusión crítica en Chile sobre cuál era el horizonte de expectativas abierto por la palabra “democracia” en la inminencia de su recuperación. El eclecticismo de *Chile Vive* (1987) contradecía fuertemente el guion curatorial de la muestra documental de la Escena de Avanzada en la Bienal de París de 1982 en tanto guion que había explicitado su decidida toma de partido a favor del experimentalismo neovanguardista de prácticas marginadas. Pero la contradicción no sólo se daba en términos estéticos sino político-culturales: el macro-diseño institucional de *Chile Vive* (y su sucesión ordenada entre un antes (la dictadura) y un después (el retorno a la democracia) que se quería lisa, despejada de

6. La designación del historiador del arte Milán Ivelic como asesor de la selección de artistas invitados a *Chile Vive* respondió a este deseo de eclecticismo compartido por los organizadores oficiales de la muestra. El listado de artistas contemplaba a: Nemesio Antúnez, José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Rodolfo Opazo, Ricardo Yrarrázaval, Samy Benmayor, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Carlos Maturana (Bororo), Francisco Brugnoli, Carlos Leppe, Gonzalo Mezza, Roberto Matta.

remanentes quiso olvidarse expresamente de cómo la incorporación del *registro* a las prácticas de la Avanzada dejaba flotar la memoria de la dictadura como *espectro*, es decir, como algo que siempre retorna en la ambigüedad del *ya no* (el pasado desaparecido) y del *todavía* (el presente memorioso que se vale de las huellas para activar futuros a completar).

La Escena de Avanzada había ya experimentado roces y fricciones con la mirada sociologizante de los centros de estudios de la cultura alternativa. Sus poéticas del desajuste (de la fractura de los códigos de representación a cargo de imaginarios artísticos convulsionados) habían sido interpretadas por los centros de investigaciones sociológicas independientes como un síntoma de inadaptación-desadaptación frente a los nuevos lineamientos redemocratizadores que debían encargarse de controlar los excesos (de lenguaje, tono y expresión) en el arte y en la sociedad para fortalecer así un nuevo pacto socio-comunicativo favorable al consenso y, por lo mismo, temeroso de los disensos. Para una propuesta como la de *Chile Vive*, orientada a “*privilegiar más la coexistencia que la ruptura, la compatibilidad que el antagonismo*” (Catalán y Gutiérrez, 1987, p. 29; mis cursivas), las prácticas de la Escena de Avanzada resultaban disfuncionales en cuanto emanaban de ellas una negatividad refractaria que atentaba contra el deseo de translucidez blanqueado en los muros de las salas del Círculo de Bellas Artes en Madrid. De ahí que la representación de la Avanzada en la exposición *Chile Vive* se viera bastante desdibujada en el conjunto de la muestra.

El primer gesto taxativo que realizó la muestra *Chile Vive* consistió en olvidarse del impulso transdisciplinario de la Escena de Avanzada y de sus entrecruzamientos de géneros, restaurando una división fija entre las técnicas (“pintura” y “escultura”) perpetuadas por la tradición de las Bellas Artes. “Pintura” y “Escultura” fueron los formatos oficiales que reinstaló *Chile Vive*,

marginalizando así de su programa expositivo a las acciones de arte desplegadas en la calle: aquellas que se habían mostrado en 1982 en la Bienal de París. En el caso de la participación de Lotty Rosenfeld en *Chile Vive*, el registro de su intervención urbana “Una milla de cruces sobre el pavimento” (1979) fue desplazada a la sección “Video”, restando así a las intervenciones urbanas de lo que la exposición de Madrid catalogó –museográficamente– como “arte”. Con su gloriosa “vuelta a la pintura” (en un guiño también dirigido a la escena internacional que, en dichos años, festejaba la transvanguardia y el neoexpresionismo), la exposición *Chile Vive* terminó “confinando la aventura experimentalista de la Avanzada al espacio volátil de un paréntesis” (Oyarzún, 2000, p. 234) es decir, a una fase incidental y digresiva, prescindible, que no debía seguir obstaculizando la continuidad de la historia del arte y su regular sucesión de estilos. Pero la macro-exposición *Chile Vive* no sólo quiso cancelar internacionalmente el episodio –molesto– de la Avanzada. Al eliminar la cuestión del registro y del archivo de sus materiales de selección y exhibición artísticas, *Chile Vive* obliteró la problemática de la memoria que las obras de la Avanzada habían trabajado como cita de un pasado artístico y político concebido por ellas como un pasado entreabierto, no clausurado, que sigue temporalizándose en la historicidad de un devenir que avanza y retrocede, sin atender la linealidad de secuenciamiento del orden (dictadura-transición) pre-trazado optimistamente.

Señales extraviadas: arte, mujer y periferia

También en 1987, el mismo año que se realizaba vistosamente *Chile Vive* en Madrid, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y yo fuimos invitadas por el espacio feminista *Video In* (Vancouver, Canadá) a presentar una selección de trabajos de mujeres agrupados por el

eje curatorial de *Mujer, arte y periferia*.⁷ Mientras la macro-exposición *Chile Vive* desplegaba en Madrid su ficción de una escena artística sin divisiones ni conflictos de posturas, la micro-exposición *Mujer, arte y periferia* en Vancouver convertía el eje masculino-femenino en un vector de antagonismo simbólico de las representaciones culturales dominantes obligadas a suscribir las jerarquías del canon patriarcal.⁸ Mientras *Chile Vive* en Madrid eludía cómodamente el doblez colonial de la subordinación latinoamericana a España, la exposición *Arte, Mujer y Periferia* solicitaba, en palabras de D. Eltit, una mirada capaz de pensar obras “generadas en medio de un país sacudido por una de las crisis de poder más aguda de su historia, *después de la rearticulación étnica motivada por la conquista española*” (1987, p. 2). Esta acentuación crítica del despojo colonizador negado por *Chile Vive* en España y reivindicado por *Mujer, arte y periferia* en Canadá, encontró en la intervención de L. Rosenfeld una potente expresión artística cuando la autora intervino la Corte de Justicia de Vancouver (4 de diciembre 1987) con el desgarrador audio del canto salvaje de

7. La curatoría que realizamos para *Women in Focus, Video in* incluía a 13 mujeres artistas, escritoras, fotógrafas: Nury González, Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Julia Toro, Helen Hughes, Paulina Aguilar, Roser Bru, Luz Donoso, Lotty Rosenfeld, Julia San Martín, Gracia Barrios, Paz Errázuriz y Virginia Errázuriz.

8. No podría eludirse la mención al “Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana”, organizado ese mismo año 1987 por Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Eliana Ortega y Nelly Richard. Este Congreso merece ser recordado no sólo por la audacia de su gesto contra-hegemónico en un país de censuras y represiones sino porque, a diferencia de la programaticidad político-institucional con la que *Chile Vive* quería ordenar el campo cultural, la dinámica autogestionaria del “Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana” funcionaba como un “conjunto de intensidades” opuesto a la “precisión del cálculo”, a “las reglas de organizatividad del cambio y sus recortes de poder” que le garantizó su eficacia a la racionalidad instrumental del evento *Chile Vive* (Richard, 1989, p. 21).

una Ona, representante indígena del extremo austral de Chile (el Sur del Sur) y miembro de una comunidad víctima de un genocidio que significó la completa extinción de su raza. Difícil sería imaginar que la pose europeizante de *Chile Vive* en Madrid (con su pasada en limpio de una historia sin ninguna turbiedad recalitrante) pudiese haberse preocupado de recolectar el testimonio residual de un genocidio, para cruzar así la memoria de la dictadura con la otra memoria étnica de la colonización en una sedimentación múltiple de la huella de la huella de la huella de la exterminación.⁹

La exposición *Arte, mujer y periferia* fue la primera exposición en ocupar, desde el Chile de la dictadura, el significante “mujer” como metáfora de aquellos devenires minoritarios (subalternos, periféricos) sofocados por el patrón de autoridad militarista, patriarcal y colonial. Sin embargo, este antecedente curatorial no ha sido recogido hasta la fecha por ninguno de los archivos que se dan vueltas, por aquí y por allá, en torno a las prácticas de la Escena de Avanzada. Podría argumentarse que esta omisión se debe a la escasa documentación disponible, pero esta respuesta suena insuficiente tomando en cuenta que “el furor de archivo” es hoy capaz de exhumar cualquier resto de información documental (por ínfimo que este sea) con tal de seguir renovando su coleccionismo de las memorias. Quizás sea otra la razón de este olvido,

9. El panfleto que repartió L. Rosenfeld durante su intervención en Vancouver decía: “Este trabajo de arte está concebido como una analogía y como una metáfora. Contiene el canto de una mujer indígena chilena, la última sobreviviente de su raza –una mujer Ona– que canta en su lengua la extinción de su grupo. Esa comunidad indígena chilena fue exterminada por un genocidio armado a principios de este siglo y ese crimen aún permanece impune. Entonces, esta acción de arte es una denuncia y, a la vez, cita todas las formas de extinción, cita todas las formas de opresión y censura a los grupos minoritarios –raciales, sexuales–, cita el espacio latinoamericano”.

tal como podría deducirse de cómo posteriormente se fue institucionalizando el tema del género durante la transición chilena. *Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile*, realizada en el Centro Cultural Palacio de la Moneda (2006), figura como la primera muestra institucional de la transición (organizada por Comunidad Mujer, una consultora experta en políticas de género sobre todo orientadas al mundo empresarial) que elige abordar temáticamente el motivo de la mujer y lo femenino en el arte. Es una muestra institucional que dialoga con el mercado liberal de las identidades y las diferencias en el que cabe inofensivamente el arte de mujeres, siempre cuando dicho arte no se proponga deconstruir la representación esencialista de “la Mujer” que configura el estereotipo de lo femenino. La presentación de la exposición *Del otro lado* pretendió exhibir “la singularidad de la *mirada femenina* en el campo de las artes visuales”, pero cuidándose mucho de que *lo femenino* (asumido como un significado *dado*, preestablecido) no corriese el peligro de verse interrogado por la teoría feminista que se preocupa de desmontar las relaciones entre cuerpo, sexualidad y género como relaciones construidas y variables.¹⁰ Mientras que el antecedente curatorial de *Mujer, arte y periferia* (1987) se había preocupado de plantear lo femenino no “como una categoría-esencia sino como una estrategia de posicionamiento político-discursivo frente a una multiplicidad entrecruzada de relaciones de subordinación” según una perspectiva teórica declaradamente feminista (Richard, 1987, p. 8), la exposición *Del otro lado* (2006) se auto-complace en el ícono de mercado de la femineidad

10. En su Presentación del catálogo *Del otro lado. Arte contemporáneo de Mujeres en Chile* Paulina Urrutia, entonces Ministra Presidenta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, celebra “la ausencia de un discurso hegemónico feminista” en la exposición. Esta mención se encuentra analizada y discutida en el capítulo “Encuadre” de Alejandra Castillo (2014).

convencional tal como aparece reflejado en la tapa de su catálogo que ilumina la boca maquillada de un rostro de mujer lucido como artificio publicitario de la seducción. Del desmontaje crítico de la dominación de género (*Arte, mujer y periferia*, 1987) a la consagración de lo femenino como un “otro lado” de lo masculino (*Del otro lado*, 2005) que lo complementa según la dualidad hombre-mujer: un “otro lado” cuya blandura le permite al mercado y a las instituciones artísticas acomodar flexiblemente su arte como parte del menú de diversificación de las ofertas culturales.

Retomando el tema de los archivos, quisiera detenerme en una de las obras incluidas en la exposición *Mujer, arte y periferia* para subrayar las dificultades de traducción internacional que enfrentan algunas prácticas locales que se mueven en los bordes –casi indiscernible– de lo artístico y lo político. Se trata del registro en video de la intervención callejera de Luz Donoso titulada *Acción de apoyo* (15 de noviembre de 1979) que formaba parte de la muestra de Vancouver: un registro en video de una acción que consistía en insertar en los televisores dispuestos en la vitrina de una tienda de electrodomésticos del centro de Santiago la imagen –censurada, prohibida– del retrato fijo (*detenido*) de una *detenida-desaparecida*: una detenida-desaparecida identificable como tal por los datos contenidos en el texto que se repartía como panfleto a los transeúntes del Paseo Ahumada (ver Richard, 2000). Recordemos que la promesa de modernización económica fue la otra cara (supuestamente esperanzadora) de la represión sinies-tramente ejercida por el gobierno de Augusto Pinochet. Los televisores eran artefactos de consumo hechos para que la ciudadanía desviara su atención del terrorismo de estado mirando, en las pantallas, el desfile de los cuerpos placenteros (indemnes) que lucían el mercado y la publicidad. La acción de arte de L. Donoso interrumpió el desfile publicitario y comercial de las imágenes televisivas hechas para disimular la atrocidad de los crímenes de la

dictadura, intercalando en las vitrinas del local comercial el rostro de una víctima de estos crímenes: un rostro (el de Lila Valde-negro) que mira fijo a los transeúntes, convirtiendo la fijeza de la mirada en un recurso de interpelación pública en contra de la detención arbitraria de personas y de la complicidad directa o indirecta de la ciudadanía. El registro video de L. Donoso fundía el grano reventado de la fotocopia impresa del retrato de la víctima en la superficie luminiscente de la pantalla televisiva exhibida comercialmente en la tienda del Paseo Ahumada, generando así un choque de técnicas y temporalidades entre lo pretérito del retrato en blanco y negro cuya fijeza está congelada en el ayer y la actualidad modernizadora de la televisión a color que la dictadura usó como aparato de encubrimiento y distracción para fabricar desmemoria con su desfile liviano de imágenes pasajeras a las que sólo les conviene mirar hacia el futuro.

El público canadiense de la exposición *Mujer, arte y periferia* en Vancouver era el público del espacio *Women in Focus*: un público acostumbrado a ver cómo nuevas tecnologías internacionales de producción videográfica articulan un punto de vista feminista sobre las narrativas de género en el arte y la cultura. Para aquel público, resultaba demasiado extrema (intransitable) la lejanía que separaba, por un lado, los flujos electrónicos de aparición multiplicada de la imagen en la contemporaneidad globalizada de los circuitos internacionales de video a los que estaba acostumbrado, del aparato-televisor que, por otro lado, funcionaba como el símbolo nacional de propaganda y consumo oficiales con los que la dictadura había incrustado la impostura de su modernidad en un Chile *de* restas y desapariciones. Hacían falta varias cadenas de relevo entre lecturas y contextos para que el congelamiento de la imagen en la obra precaria, *sin medios*, de L. Donoso (la imagen detenida de una detenida-desaparecida) fuese traducible a un espacio de video internacional como *Women in Focus*: un

espacio acostumbrado a la velocidad de los intercambios que ponen a circular el arte a través de sus *medios y mediaciones* tecnológicas y culturales. La infra-visualidad de una obra-archivo tan cifrada como la de L. Donoso que flotó en 1987 en Canadá como algo misterioso y abismal, sólo encontraría los puentes de traducción necesarios para su comprensión mucho tiempo después, en 2013, con la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* que se organizó en el Museo Reina Sofía. Es recién entonces cuando la obra infra-visualizada de L. Donoso pudo dejar de sentirse desvinculada, al entrar en relación político-estética con otras obras también sumergidas en capas subterráneas de memorias latinoamericanas que habrían permanecido a la deriva sin la oportuna colaboración entre la Red Conceptualismos del Sur y el Museo Reina Sofía de Madrid que permitió una conexión finalmente transversal entre América Latina y España, más de treinta años después de que tanto la Bienal de París como la muestra *Chile Vive* hubiesen omitido la colonialidad como dispositivo de subordinación periférica.

Todo lo anterior (emergencias y diferimientos) nos habla de archivos y de memoria, de los *lapsus* y resurgimientos de una memoria crítica que no se conforma con verse consignada en los archivos internacionales sino que reflexiona en tono de sospecha sobre la relación entre régimen de dominio (una ordenación hegemónica de lo visible y lo legible) y el potencial de alteración de trazas refractarias cuyo pasado –un pasado no simple sino compuesto– no se deja tan fácilmente enmarcar.

Bibliografía

Castillo, Alejandra (2014). *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago de Chile: Palinodia.

- Catalán, Carlos y Gutiérrez, Paulina (1987). El espacio cultural y artístico en el Chile de hoy. En *Chile Vive. Memoria activa*. Santiago de Chile: CENECA, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Eltit, Diamela (1987). Obra y contexto. En *Mujer, arte y periferia*. Vancouver: Women in Focus Society.
- Galende, Federico (2007). *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio/ARCIS.
- Gutiérrez, Paulina (Ed.) (1987). Presentación. En *Chile Vive. Memoria activa*. Santiago de Chile: CENECA, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Machuca, Guillermo (curador) (2006). *Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile*. Santiago: Centro Cultural Palacio de la Moneda.
- Oyarzún, Pablo (2000). *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Editorial La Blanca Montaña.
- Richard, Nelly (1987). Desde Chile: una estética del despojo y de la oblicuidad. En *Mujer, arte y periferia*. Vancouver: Women in Focus Society.
- Richard, Nelly (1989). Seducción/Sedición. En *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- VV.AA. (1982). *Art Press*, 62, septiembre, París.

La *Revista de Crítica Cultural*: revisión y balance*

¿Por qué y para qué?

El primer número de la *Revista de Crítica Cultural* se publicó en mayo de 1990, el año de la recuperación democrática en Chile.¹ Esta circunstancia histórica que funda editorialmente la revista entrelaza las dos temporalidades que atravesaron su proyecto crítico: por un lado, el pasado de la dictadura militar cuya memoria golpeada fue una de las zonas de investigación narrativa y estética a la que se dedicaron varios textos de la *Revista...* para intentar descifrar los residuos y las opacidades adheridas a

* La primera versión de este texto se publicó bajo el título “Escrituras minoritarias y revistas culturales independientes” en Zamorano, César (Ed.) (2018). *Escrituras en tránsito. Revistas y redes culturales en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

1. La *Revista de Crítica Cultural* existió entre 1990 y 2008 con una publicación bianual en Santiago de Chile. Una selección de sus contenidos y portadas está reunida en Richard (Ed.) (2007-2009). La colección completa de la *Revista de Crítica Cultural* se encuentra digitalizada en la biblioteca virtual del CeDInCi (Centro de Documentación e Investigación de la cultura de izquierdas) de Buenos Aires.

Habiendo sido la fundadora y directora de la revista a lo largo de sus treinta y seis números, elijo realizar este ejercicio de “revisión y balance” en primera persona (a modo de testimonio) pese a que su sustento cultural era, por supuesto, colectivo.

esta experiencia traumática (que no se iba a disolver con un simple cambio político-institucional) y, por otro, el presente de una transición política basada en un pacto tácito entre redemocratización y neoliberalismo que le exigió a la crítica intelectual desconfiar tanto de la retórica homogeneizante del consenso social como de la fórmula de mercado del pluralismo de la diversidad.

Subrayar que la *Revista de Crítica Cultural* se fundó en 1990 no sólo remite a lo obvio: el levantamiento de la censura y demás restricciones comunicativas que nos habían afectado durante la dictadura, al iniciarse la transición, permitió que se dieran mayores oportunidades de circulación editorial para insertarse activamente en un debate de ideas que se conectara con la esfera pública de los discursos. La *Revista de Crítica Cultural* inauguró su proyecto marcada por el deseo de configurar un pensamiento de la postdictadura que reflexionara sobre el trance (tránsito, transición) entre un período y otro, pero sin omitir nada de aquellas prácticas de oposición y resistencia artístico-culturales que, en los ochenta, contribuyeron a elaborar una memoria de las huellas escrita desde los quiebres del cuerpo y de la letra.

Tanto en su diagramación artística como en sus contenidos editoriales, el proyecto de la *Revista de Crítica Cultural* se valió de los impulsos creativos de lo que se llamó en Chile “Escena de Avanzada”. De corte neovanguardista, la Escena de Avanzada reunió a prácticas artísticas, teóricas y literarias que, en oposición al paradigma dictatorial, experimentaron con nuevos lenguajes estéticos y culturales nacidos del desmontaje de las técnicas y los soportes de la tradición del arte y la literatura. Su radical *crítica de la representación* llevó a la Escena de Avanzada a ocupar un sitio polémico en el campo de discursos y prácticas de la anti-dictadura debido al materialismo significativo y al conceptualismo artístico de sus desmarques institucionales que desafiaban el repertorio ideológico del arte contestatario (expresivo, denunciante, testimonial)

ligado a las redes militantes de la cultura. Lo que el proyecto de la *Revista...* buscó recoger de esta escena neovanguardista de los ochenta fue la hipótesis insurgente de un arte refractario capaz de rediseñar, heterodoxamente, figuras de creación y pensamiento no subsumibles a la hegemonía de contenidos del mensaje de la política ni de la ideología aunque sí vinculadas, analíticamente, a los conflictos de representación ideológico-culturales que agitan la sociedad y sus instituciones. Quienes nos comprometimos intensivamente con la aventura teórica y creativa de la escena neovanguardista de los ochenta en Chile, tuvimos de ella el aprendizaje de cómo sus prácticas del *margen* sirvieron para imaginar diagramas de posiciones críticas asociados a la fluctuación e intermitencia de los bordes, los márgenes y las periferias como zonas de desacato.

A lo largo de los treinta y seis números de la *Revista de Crítica Cultural*, la visualidad actuó como un *texto* más en lugar de seguir la pauta impresa de las revistas tradicionales que les otorgan a las imágenes una función gráfica simplemente ilustrativa, subordinada a los contenidos editoriales. Queríamos seguir recalcando el nudo crítico *texto-imagen* que había sido decisivo en el arte experimental de los años de la dictadura para asumir la visualidad como pensamiento crítico. Las intervenciones regulares de artistas en diálogo cercano con la Escena de Avanzada (Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, Juan Dávila, Lotty Rosenfeld, Arturo Duclos, Gonzalo Díaz, Paz Errázuriz y otros) que ocuparon el soporte diagramático de la revista como ocasión para entrecruzar significaciones inéditas, hicieron que la *Revista...* le aportara al debate crítico la dimensión creativa de un pensamiento artístico sobre las imágenes cuya densidad visual la tornó singular en el conjunto de las demás revistas latinoamericanas. La singularidad de esta escenificación editorial se debía a un tipo de creación visual que fue capaz de desbaratar la jerarquía macrodiscursiva

del texto, gracias a un trabajo artístico en torno a constelaciones fragmentadas de repertorios y archivos de imágenes que convirtieron a las páginas de la revista en “travesía ornamental, campo de injertos, cripta mestiza”.²

Quizás recordar el primer Número de la *Revista de Crítica Cultural* (mayo 1990) sirva como ejemplo para dar cuenta de la orientación crítica que buscábamos imprimirle al proyecto con sus entrecruzamientos gráfico-editoriales. En la portada de este primer número, vemos la imagen del registro-video de una de las intervenciones de Lotty Rosenfeld (la que se montó en 1989 en un hospital abandonado de Santiago de Chile) en donde la artista conjuga la imagen del piloto alemán Mathías Rust aterrizando en la Plaza Roja de Moscú en 1987, en pleno corazón de la URSS ya amenazada de desaparición, con la otra imagen de la votación del plebiscito de 1999 que le ponía término a la dictadura de Pinochet y abría el periodo de redemocratización en Chile. El primer cruce exhibido en la portada de la revista se traza entre el arte y la política como una cita que la *Revista...* extractó del archivo crítico de las intervenciones urbanas inauguradas en los tiempos de la Escena de Avanzada y del CADA. El cruce superpuesto de este mismo número se produce entre lo global y lo local al evocar, por un lado, la caída del muro de Berlín como símbolo del final de la era de los socialismos reales y, por otro, el fin de la dictadura en Chile y las preguntas abiertas en torno a las redefiniciones de la democracia por venir. La portada del primer número graficaba los trances y tránsitos de un mundo político-ideológico en profunda mutación de sus fronteras nacionales y que se verá luego invadido, transnacionalmente, por el auge neoliberal de las economías de mercado. Estos cruces de universos de referencia trastocados

2. Esta es una cita del artista visual Eugenio Dittborn que figura en la contraportada interior de la *Revista de Crítica Cultural*, 2 (noviembre 1990).

y luego desorientados nos hablaban de un paisaje contemporáneo de contornos inciertos en el que ya no podíamos confiar en el significado único y último de una razón predeterminada de la historia (la revolución proletaria como fin de la explotación mundial) ni tampoco en una clara dirección de progreso social.

Fronteras y cruces, trances y tránsitos, mutaciones y crisis, deslindes en una geografía de poderes que atraviesa latitudes y contextos. Desde su primer número (1990) hasta el último (2008), la *Revista de Crítica Cultural* abordó varios debates asociados a los desplazamientos de contextos del eje centro/periferia y a la problemática de la “traducción cultural”: latinoamericanismo, hibridez, colonialismo, subalternidad. Se ocupó además de la reconversión de la figuras y motivos emblemáticos de la modernidad (el intelectual, la izquierda y la universidad); de las nuevas políticas e industrias culturales orientadas hacia la difusión y el consumo masivos del arte; de los montajes político-sexuales de la identidad y la diferencia (la problemática de género y el feminismo); del giro de la subjetividad contemporánea hacia la primera persona desplazándose entre lo privado y lo público (testimonios, confesiones); de las transformaciones urbanas y de la cotidianidad mediática; de las variaciones de lo “popular” entre el pueblo, la masa, la gente, etc..³ Todo esto aconteció mediante derivas escriturales (la crónica, el ensayo) que se salían del molde académico de las demostraciones del saber reguladas por estándares de reproducción universitaria, para transitar por las orillas de corpus no ajustados al formato tradicional de las disciplinas.

3. Para una revisión del proyecto editorial de la *Revista de Crítica Cultural* y sus contenidos, ver Richard (2007-2008-2009).

Análisis cultural y debate político-intelectual en torno a la memoria

El registro bajo el cual la revista eligió inscribir su proyecto fue el de la “crítica cultural”. ¿Qué significaba optar por este registro, al menos para mí, a comienzos de los ochenta en Chile? El registro de la crítica cultural tenía que ver, primero, con una demarcación estratégica que buscaba separar dicho registro de dos estados de lengua dominantes en el campo de los saberes legitimados y acreditados en clave universitaria y profesional: por un lado, la lengua de los estudios culturales latinoamericanos que reinaba en los departamentos de español de la academia norteamericana para interpretar desde el Norte lo regional y lo local; por otro, la lengua tecno-científica de la sociología y la comunicología de la transición en Chile convertida por la “democracia de los acuerdos” en lenguas expertas que estaban destinadas a gobernar, con datos y estadísticas, las relaciones entre democracia y mercado.

La *Revista de Crítica Cultural* les ofreció sus páginas a varios intercambios Norte-Sur no desprovistos de polémica (unos intercambios de los que participaron activamente Néstor García Canclini, Alberto Moreiras, Idelber Avelar, John Beverley, entre otros) sobre el rol de la academia norteamericana en la reproducción de categorías y temas investigativos *sobre* Latinoamérica. Desde el punto de vista de la revista, insistíamos en que las versiones dominantes de los estudios culturales latinoamericanos se mostraban muy poco sensibles a la voz del arte y del ensayismo crítico que tramaron lenguaje y pensamiento para darle *estilo* a la historia de la cultura en América Latina. Existían, sin duda, aspectos muy valorables del proyecto de los estudios culturales que recogió la *Revista de Crítica Cultural*, partiendo por su eficacia en corregir el modo en que la tradición de las humanidades y las artes suele colocar sus análisis del texto y de la obra a una distancia tal que los desvincula de

aquellas problemáticas sociales que, según dicha tradición, amenazarían con contaminar sus métodos. Efectivamente, al prestar atención a los cruces entre industria cultural, globalización capitalista y sociedades de la imagen cuyos mensajes y productos exceden lo que la convención de la literatura entiende selectivamente por “texto”, los estudios culturales ayudaron a la des-canonización del fundamento universal del valor artístico y literario gracias a la incorporación de nuevos corpus postcoloniales y feministas que asumen las relaciones de poder, hegemonía y subordinación como inherentes a cualquier proceso de significación e identidad. Sin embargo, el campo de los estudios culturales que, en Inglaterra, nació bajo el signo de la *antidisciplina* se fue luego *redisciplinando*, debido a las inevitables lógicas de academización que refuerza la máquina universitaria internacional a través de sus departamentos y programas de estudios. El campo investigativo de los estudios culturales latinoamericanos en la academia norteamericana fallaba, para mí, en rescatar algo que a la *Revista de Crítica Cultural* sí le importaba: el transitar por *zonas de entremedio* que se sitúan a mitad de camino entre el ensayo, la teoría del arte y la literatura, el análisis deconstructivo y la crítica político-intelectual para abordar la relación entre formaciones de poder y construcciones de signos. La *Revista de Crítica Cultural* fortaleció un espacio de escrituras en el que se cruzaron el pensamiento estético, las teorías críticas y el análisis político de la cultura. Según lo describe Leonor Arfuch, el registro de la crítica cultural se mueve entre lo “político y lo poético”, desplazándose por zonas que “habilitan los desplazamientos, la valoración de los márgenes, de lo intersticial, de lo que se resiste al encerramiento en un ‘área restringida’ del saber y por ende a la autoridad de un dominio específico” (2007, p. 209), y es esta capacidad de armar recorridos más sinuosos que los autorizados por los protocolos de las disciplinas académicas lo que defendió –con sus lenguajes de la mezcla– la *Revista*...

La *Revista de Crítica Cultural* quiso demarcarse también de las voces de la sociología y la politología locales cuyas disciplinas profesionales, en el contexto de la transición, fueron las encargadas de analizar oficialmente los cambios de sociedad según la recta de un avance modernizador ordenado por lo económico (crecimiento) y lo político (gobernabilidad). Sus saberes ejecutivos, remunerados por el mercado de las competencias, evitaron cuidadosamente tener que hacerse cargo de los destrozos de la memoria herida, la *Revista de Crítica Cultural* se preocupó por recoger lo que los sociólogos oficiales de la transición habían dejado expresamente fuera de sus diagnósticos expeditos sobre la gobernabilidad de la política y su tecnificación de lo social: todo aquello que la memoria de la post-dictadura arrastraba como señales vagabundas de aquellas experiencias de vida y relatos del desarme que la fractura histórica había dejado sin refugio ni domicilio. Me parece que, leída retrospectivamente, una de las zonas más densas que atravesó la *Revista...* fue la de esta memoria convulsa, escindida y residual, una memoria irreconciliada que desbordaba, tumultuosamente, el trazado reconciliador de la memoria institucional del Chile de la transición. La *Revista...* fue capaz, creo, de desarmar las significaciones más retorcidas de ciertas difíciles trabazones de signos entre historia, memoria y biografías que asomaban, perturbadoramente, en relatos disgregados que se escapaban de la simbología moral de la *víctima* tal como la oficializó el repertorio de los Derechos Humanos.

Apostó, así, a los disparos simbólicos de la creación estética y del pensamiento crítico para deslizar el trabajo de recordar por los huecos de una temporalidad histórica perforada; por las roturas del cuerpo y de la letra que sobrevivieron al desastre. Contrariamente a los saberes ejecutivos de las ciencias sociales y sus diagnósticos técnicos ajustados al realismo democrático, la *Revista...* se mostró especialmente sensible a las experiencias del desecho que

subrayan la aspereza de ciertos universos de voces impregnados de malestar e incluso de resentimiento frente a los disfraces y reacomodos de la transición.

Junto con insistir en la necesidad de multiplicar las narrativas del recordar para salvar del olvido a los fragmentos del desastre, la *Revista de Crítica Cultural* no quiso renunciar a la tarea crítico-intelectual de practicar una *crítica de la memoria* que nos enseñara que no todas las formas de reconfiguración pública del pasado son equivalentes entre sí, por mucho que compartan la ética de una voluntad común de lucha contra el olvido, de condena a las violaciones de los derechos humanos y de homenaje a las víctimas de la tortura y la desaparición. Cada ejercicio memorial (monumento, documento, archivo, testimonio, confesión, etc.) debe ser juzgado según el tipo de operación simbólico-narrativa que modula la relación entre acontecimiento, experiencia, relato, voz y discursividad social. La *crítica de la memoria* debe, entonces, revisar los diversos agenciamientos de sentido que sustentan imágenes y relatos para discernir entre, por un lado, las evocaciones reintegradoras de un pasado liso que busca un falso consuelo en la sutura de la memoria y, por otro, el trabajo micrológico en torno a las fisuras del recuerdo que rebaten la monumentalización del pasado incluso cuando se trata del pasado heroico de las víctimas. A esta *crítica de la memoria* se dedicó la *Revista de Crítica Cultural* desarchivando materiales de vida, experiencia y pensamiento vinculados a la tensa relación entre el pasado inconcluso de la dictadura y el presente indefinido de la transición.

Desobediencias de estilo y género

A diferencia de las revistas universitarias cuyo público se auto-reproduce pasivamente mediante la serialización académica de conocimientos indexados, a las revistas culturales independientes

les corresponde inventar sus lectores: diseñar una comunidad interpretativa que no preexiste a su fundación editorial y que se requiere mucho más plural y heterogénea que aquella concentrada en los intramuros de la academia. Transitando entre el adentro y el afuera de la universidad, la *Revista de Crítica Cultural* imaginó su público lector como un público interesado en pensar los roces y las fricciones entre arte, cultura, mercado, política, ideología y sociedad desde una postura de resistencia crítica a la hegemonía neoliberal. Para esto mezcló distintas lenguas y hablas: el texto teórico, la crónica social, la intervención artística, el testimonio político, el fragmento literario, las estéticas urbanas, los archivos de la memoria, la columna de opinión, la entrevista, etc.. Esta junctura de formatos desensamblados le permitió a la *Revista...* confeccionar trazos de unión entre voces procedentes de territorios muy disímiles. Importa recalcar que la mayoría de estas escrituras del disenso que encontraron cabida en la revista fueron escrituras que movilizaron el significante “mujer” como un vector oblicuo de recombinación de los márgenes en un mundo de discursos regidos predominantemente por los patrones socio-masculinos de autoridad cultural. Las poéticas diseminadas en las páginas de la *Revista...* modelaron una ensayística *quebrada*: una ensayística crítica hecha de escrituras “minoritarias” (en el sentido deleuziano del término) ya que se trataba de escrituras que optaban por lo *segmentario* y lo *oblicuo* en contra de lo *totalizado* y *centralizado* de los aparatos de discursos hegemónicos.

Sabemos bien que el “capitalismo académico” que gobierna la universidad tecnocratizada se vale hoy de un conjunto de operadores e indicadores que miden la performatividad del saber en términos operacionales de competencias y desempeño. Los *rankings* que premian la publicación de artículos en revistas indexadas –con sus *abstracts* en inglés– son uno de los mecanismos que reglamenta la entrega de datos medibles y certificables, adaptados a un modelo

de conocimiento científico-social que busca la objetividad del contenido, la demostración de la prueba, la verificabilidad de la tesis cumpliendo con el imperativo pedagógico de lo descriptivo y lo explicativo en un mundo de las palabras cuya sintaxis se quiere sin vueltas ni revueltas. Nada más alejado de estas sujeciones de habla impuestas por la rigidez de las normas editoriales del *paper* que las deambulaciones de la crítica cultural que aspira a intervenir en el debate de ideas sin eludir las variaciones interpretativas de un pensar incierto, no garantizado porque siempre expuesto a la contingencia enunciativa de los conflictos de valor, juicio e interpretación que rodean las apuestas del sentido.

La *Revista de Crítica Cultural* armó debates teóricos y agendas culturales en torno a autores y temas marginados del canon académico de las disciplinas convencionales que predominan en la universidad, realzando el punto de vista del arte y del feminismo para armar rebeldías de género(s). Su textualidad híbrida hizo ingresar a la discusión crítica e intelectual materiales estéticos y culturales no clasificados o, incluso, inclasificables desde el punto de vista de la estricta delimitación de áreas de estudio cada vez más tecnificadas por la industria académica. Se abrió a lectores curiosos, es decir, no conformes con las bibliografías consagradas según criterios académicos de estrecha pertinencia disciplinar aún sabiendo que, al querer desbordar el formato de la universidad para explorar lo que acontece en sus extramuros, las revistas culturales se topan con el mercado de las tendencias, gustos y estilos frente a cuya promiscuidad la crítica debe mantenerse vigilante. Contra el relativismo cultural del mercado, la crítica Beatriz Sarlo (directora de la revista argentina *Punto de Vista*) reivindicaba hace años lo que ella llamó una “mirada política” sobre la cultura, es decir, una mirada que “pone en el centro del foco las disidencias, el rasgo *oposicional* de la cultura que agudiza la percepción de las diferencias (...) y de los conflictos” (1994, p. 153).

Me parece que tanto *Punto de Vista* como la *Revista de Crítica Cultural* (con todas las diferencias –de textos y contextos– que existen entre una y otra: por ejemplo, el desinterés de *Punto de Vista* en temas de feminismo) se esforzaron en instalar y defender, desde Argentina y Chile, esta mirada política sobre el arte y la cultura. Aun sabiendo que la crisis de la modernidad des-trascendentalizó el juicio estético, ambas revistas defendieron el rol de la crítica como invitación a que sus lectores tomaran posición en contra de los banales arreglos de discursos que el mercado cultural buscaba volver inofensivos.

Del “deseo de revista” a su agotamiento

Por alguna extraña coincidencia, tanto *Punto de Vista* como la *Revista de Crítica Cultural* dejaron de existir el año 2008. Entre las razones que da para justificar el cierre de *Punto de Vista* en su número 90, su directora anota: “Sólo cuando una revista es un instrumento imprescindible para quienes la hacen (y, diríamos, para quienes la leen), una revista sale bien, es decir, no sale tranquila y ordenada sino inquieta, irritante (...) El deseo de revista es indispensable (...) Ese impulso de la revista tenía un fondo colectivo que hoy percibo debilitado, distraído” (Sarlo, abril 2008, p. 2). Diría que algo parecido sucedió con la *Revista de Crítica Cultural*. Se fue extinguiendo “el deseo de revista” en su dimensión tanto individual como colectiva. Por un lado, se hizo cada vez más dificultosa la empresa de sostener un proyecto de dieciocho años con un equipo muy reducido que debió enfrentar la ardua tarea de generar un financiamiento regular sin contar con apoyos institucionales (salvo ayudas muy esporádicas) y, por lo mismo, terminaron siendo agotadores los esfuerzos que demandaba la gestión de la revista en sus tareas de producción, distribución, suscripciones, etc.. Por otro lado, flotaba la sensación de que la revista había

ya cumplido un ciclo después de dieciocho años de transición democrática al haber vuelto objetos de reflexión crítica los materiales dejados de lado por la academia así como los temas omitidos por la agenda político-nacional. Sin embargo, la autosatisfacción de este ciclo relativamente cumplido no lograba atenuar la sensación de que, lamentablemente, en el afuera de la revista, todo seguía más o menos igual. Por decirlo más bruscamente, el público cultural se mantenía relativamente indiferente al tipo de interpeleciones teóricas y críticas formuladas, más exigentemente, desde proyectos editoriales como el de la *Revista...* Había que resignarse a la evidencia de que la insistencia y la persistencia en querer abrir debates inéditos habían dado escasos resultados a escala pública. En el caso de *Punto de Vista*, B. Sarlo señala en su editorial de cierre que el ciclo de la revista se había cumplido para ella al constatar que la revista había pasado “del margen del margen al centro del margen” debido a cómo, por ejemplo, los suplementos culturales de los diarios argentinos habían comenzado a incorporar a sus lenguajes periodísticos nociones como, por ejemplo, la de “campo intelectual” que provenía del repertorio teórico difundido por *Punto de vista*. Nada semejante ocurrió con la *Revista de Crítica Cultural* en buena parte porque, a diferencia de Argentina, no existen en Chile suplementos culturales suficientemente atentos y dedicados que le sigan el ritmo al debate teórico-crítico que agita el presente político y cultural. Tuvimos que admitir como verdad que la *Revista...* fue mucho más importante fuera que dentro de Chile: en América Latina y en los departamentos de español de las universidades norteamericanas.⁴ Sin un contexto de recepción local que

4. De esta valoración internacional testimonian, por ejemplo, las opiniones de Jean Franco (Columbia University), Néstor García Canclini (Universidad Autónoma Metropolitana de México), Francine Maciello (University of California) y Jesús Martín Barbero (Universidad Javeriana de Bogotá) que figuran en

fuese capaz de diseminar activamente sus propuestas, el “deseo de revista” se agotó. Sin embargo, mirando hoy a la distancia este proyecto editorial ya concluido en el tiempo, estoy segura de algo: no es posible descifrar el campo intelectual de la postdictadura en Chile en toda la complejidad de sus nudos críticos, sin repasar minuciosamente por los debates que entabló la *Revista de Crítica Cultural* sobre cuestiones que figuraban no en el anverso supuestamente translúcido del consenso transicional, sino en sus reversos más cargados de residuos, trizaduras y opacidades.

Me pregunto qué pasaría si el consumo académico de materiales de lectura que abastecen las máquinas de la universidad globalizada (tecnocrática, neoliberal) incorporaran a sus estudios sobre saberes, prácticas, textos y contextos el punto de vista de aquellas revistas culturales independientes de América Latina que supieron ejercer la crítica *tomando posición*: haciendo valer preferencias y descartes en materia de composiciones de signos y de artificios estéticos para darle rigor y densidad al debate político-intelectual. Este *tomar posición* defiende la relación (nunca unánime) entre cuerpos, modos y situaciones para descentrar aquella razón universitaria que sólo otorga legitimidad académica a través del sello reverencial de las firmas autorizadas y sus bibliografías consagradas. Creo difícil quebrar la monotonía del discurso universitario que se afirma y auto-representa (masculinamente) en el exclusivo y excluyente repertorio bibliográfico de la academia, incluso cuando se trata de la bibliografía crítica que analiza internacionalmente el por qué y el cómo de la “la universidad en ruinas”, sin romper con la selectividad académica de este cerco de autoridad-autorización, es decir, sin realizar escapadas al mundo exterior en el que circulan las revistas culturales independientes: ahí

la contratapa de las ediciones de la *Revista de Crítica Cultural* en Nelly Richard (2007-2008-2009).

donde se juegan micropolíticas que conjugan escrituras minoritarias y rebeldías de género(s).

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2007). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Richard, Nelly (2007-2008-2009). *Debates críticos en América Latina*. 36 Números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008). Volúmenes I, II y III. Santiago de Chile: Arcis-Cuarto Propio.
- Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (2008). Final. En *Punto de Vista*, 90, 1-2.
- Zamorano, César (Ed.) (2018). *Escrituras en tránsito. Revistas y redes culturales en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Feminismo, género y disidencias

Perversiones semánticas y otras*

En agosto de 1995, la palabra “género” irrumpió polémicamente en el debate público nacional con motivo de la crítica realizada por el Senado de la República de Chile a los planteamientos oficiales que iba a presentar el SERNAM (Servicio Nacional de la Mujer) en la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer que se realizaría en Beijing: una conferencia inspirada por la necesidad de consensuar internacionalmente una Plataforma de Acción en materia de políticas de igualdad de género que fueran aplicables en todos los países representados. También en agosto de 1995, la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile inauguraba su Programa de “Género y Cultura”,¹ en medio de una compleja discusión sobre universidad, políticas académicas, máquina de

* La primera versión de este texto se publicó en *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998).

1. Se trata del Programa “Género y Cultura en América Latina” (PGAL) inaugurado en agosto de 1995 bajo la coordinación de Kemy Oyarzún. Antes de la creación de dicho postítulo, la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile contaba con el Programa Interdisciplinario de Estudios de Género dirigido por Sonia Montecino. Para una evaluación de la situación de los Programas de Género en las Universidades chilenas, consultar el número 12 de la *Revista de Crítica Cultural* de julio de 1995.

estado, corrientes privatizadoras y autonomía de los saberes frente a los invasivos procesos de segmentación, tecnificación y mercantilización del conocimiento en la sociedad neoliberal.² Ambas situaciones (la discusión pública sobre la participación oficial de Chile en la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer de Beijing; la inauguración académica del Programa “Género y Cultura” en la Universidad de Chile) construyen un ejemplo de cómo las nociones de “familia”, “mujer” y “género” pueden verse tironeadas por fuerzas opuestas que las agitan controversialmente.

La rearticulación del sintagma “mujer-familia”

En el pasado del régimen militar, los signos “mujer” y “familia” padecieron múltiples escisiones y dislocaciones. La dictadura buscó tempranamente cohesionar al núcleo ideológico de la familia identificando –doctrinariamente– a la mujer con la patria como símbolo nacional de garantía y continuidad del orden mientras que, en la otra cara de este discurso moralmente reunificador, el terrorismo de Estado se empeñaba en disgregar los contornos biográficos, corporales y afectivos de las familias chilenas sometiendo a seres y parentescos a la violencia de su represión homicida. Si bien la emblemática de la madre como guardiana natural de los valores sagrados de la nación fue oficialmente levantada en

2. K. Oyarzún señala lo siguiente: “La gran interrogante del momento en nuestro país pasa por reflexionar aguda, crítica y autocriticamente en torno a un proceso de ‘institucionalización’ de los estudios de género que se enmarca en la academia finisecular y postdictatorial. (...) La instalación del curso de Especialización en Género y Cultura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile coincidió con la Cuarta Conferencia de la Mujer en Beijing y con una creciente agudización de la función, visión y misión de la Universidad de Chile (entre otras instituciones estatales) en el proceso de modernización neoliberal por el que atraviesa el país” (1996, pp. 11-12).

representación patriótica de la vida, la guerra política contra los enemigos de la seguridad nacional utilizó la figura de la muerte para sumergir a las madres de los detenidos-desaparecidos en la clandestinidad del duelo. La maternidad prestó así su signo para que la relación mujer-patria extremara la contradicción que llevó las mujeres, ya sea a traducir el “instinto materno” de conservación del orden a una irrestricta adhesión a la dictadura de Augusto Pinochet, ya sea, en el reverso victimado del poder autoritario y totalitario, a fracturar el paradigma militarista-patriarcal con el desacato ciudadano de las organizaciones feministas y sus protestas en defensa de los Derechos Humanos.

Además de la plataforma de cuestionamiento anti-dictatorial forjada por las agrupaciones de mujeres reunidas en las protestas callejeras, la reflexión feminista surgida desde los centros académicos alternativos durante la dictadura le dio a la problemática del género sexual una fuerza de cuestionamiento político que le permitió intervenir críticamente en la renovación del debate socialista en Chile.³ El feminismo de la anti-dictadura representado por una figura como la de Julieta Kirkwood no sólo pretendía movilizar a las mujeres para activar la lucha social contra el régimen militar sino abrir conciencia crítica en torno al sistema de discriminación sexual de la ideología patriarcal. J. Kirkwood ocupó la categoría “mujeres” para diseñar nuevos ejes de reconceptualización crítica del pensar y del hacer (la) política que tomaran en cuenta toda la red simbólica y cultural de opresiones y represiones que desbordan el código meramente economicista de la explotación social de clase al que la izquierda ortodoxa seguía atada con su tradicional referencia monopólica al poder de Estado. La rotunda consigna del feminismo radical de que “lo personal

3. Julieta Kirkwood (1990) es, sin duda, quien ha desarrollado la reflexión más rigurosa y creativa en torno al feminismo de esos años.

es político” fue la encargada de señalar los múltiples trazados de dominación y resistencia que recorren los micro-territorios de lo privado y lo subjetivo. Así lo expresaba J. Kirkwood:

La realización de la política es algo más que una referencia al poder del Estado, a las organizaciones institucionales, a la organización de la economía y a la dialéctica del ejercicio del poder. Es también repensar la organización de la vida cotidiana de mujeres y de hombres; es cuestionar, para negar –o, por lo menos, empezar a dudar– la afirmación de dos áreas experienciales tajantemente cortadas, lo público (político) y lo privado (doméstico), que sacraliza estereotipadamente ámbitos de acción excluyentes y rígidos para hombres y mujeres (1990, p. 181).

Si bien el feminismo de los ochenta en Chile se empeñó en rediseñar *lo político* según ejes transversales a los lineamientos de *la política* institucional, los pactos de alianza y negociación de la recomposición democrática de los noventa se olvidaron rápidamente de este feminismo de la(s) revuelta(s) cuyas demandas –expresadas a través del movimiento social– fueron diligentemente reconducidas hacia los convenios institucionales y los arreglos partidarios que sujetaron el programa de la transición. La creación en 1990 del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM) consagró esta política de administración institucional del tema de la mujer que llevó al primer gobierno de la transición a confiarle a dicho organismo estatal la tarea de diseñar, coordinar y evaluar políticas públicas que giraran en torno a la *mujer* y la *familia*. Así consta en el documento de ley que, bajo la presidencia de Patricio Aylwin, crea el Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM) el 3 de enero 1991, al definirlo como “un organismo encargado de colaborar con el Ejecutivo en el estudio y proposición de planes

generales y medidas conducentes a que la mujer goce de igualdad de derechos y oportunidad respecto del hombre (...) *respetando la naturaleza y especificidad de la mujer que emana de la diversidad sexual de los sexos , incluida su adecuada proyección a las relaciones de familia*".⁴ El Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM) selló esta identificación *mujer = familia* valiéndose de la complicidad existente entre el oficialismo político de la Concertación hegemonizado por la Democracia Cristiana y la Iglesia chilena que eleva a la Familia como máximo símbolo de consolidación de su nueva moral sexual.

Palabras heterodoxas

Avalada por el prestigio ético que le reportaron sus acciones levantadas en defensa de los derechos humanos a través de la Vicaría de la Solidaridad, la Iglesia chilena recobra, en la transición, un poder de discurso que le sirve para enjuiciar y sancionar las conductas sexuales del cuerpo social tomando como suprema referencia la enseñanza del Vaticano en asuntos de moral evangélica.⁵

4. Fragmento del Artículo de Ley 19.023 que, en el primer gobierno de la Concertación, crea el SERNAM designando como su máxima autoridad –con rango de Ministra– a Soledad Alvear de la Democracia Cristiana. Las cursivas del texto de la cita son mías.

5. M. Hopenhayn comenta lo siguiente: "Pero no sólo el integrismo de derecha redobla su presencia pública y sus pretensiones de hegemonía cultural. En el centro mismo de la vida política asistimos a un fenómeno que hace veinte años nos habría parecido alarmante y que hoy incorporamos casi como un dato: la fuerte influencia de la Iglesia y de sus valores en el discurso del Estado y de los partidos. No sólo porque el gobierno aparece liderado por un partido que se declara de raigambre cristiana; sino sobre todo porque es tabú, para cualquier fuerza política que aspira a tener presencia pública, lanzar un discurso frontalmente antirreligioso o al margen de los valores de la Iglesia. El Estado Laico, ideal encarnado en décadas precedentes, pierde sus contornos. La pastoral

La Iglesia se lanza en “una gran campaña moral de iluminación de las conciencias y de saneamiento de las costumbres” cuyo “empeño es parte integrante de la Nueva Evangelización del país, a la que nos llama con urgencia el Papa”, tal como lo recuerda el arzobispo de Santiago, Monseñor Oviedo, en su Carta Pastoral.⁶ El dogma cristiano de la Iglesia pasó a dominar el trazado simbólico-cultural del Chile de la transición, convirtiendo el tema religioso en el eje de una fuerte política normativizadora que censura sexualidades, cuerpos e identidades: una política suscrita por los sectores políticos conservadores que defienden el fundamentalismo de la tradición no sólo para regular la moral sexual sino también, aunque sin explicitarlo, para amortiguar el riesgo creciente de la irrefrenable liberalización de las costumbres, la permisividad social y la supuesta degradación valórica que el libre mercado (defendido por la derecha en lo económico) podría arrastrar consigo en lo cultural.

Pese a que los planteamientos oficiales del SERNAM destinados a ser expuestos en la Cuarta Conferencia de la Mujer en Beijing por la delegación chilena encabezada por la ministra Josefina Bilbao sonaban más que moderados, la mayoría del Senado de la República firmó un texto de rechazo que criticaba dichos planteamientos reprochándoles no ser suficientemente categóricos en la defensa de la familia como institución y “célula básica de la sociedad” fundada “en la unión monógama y estable de un hombre y una mujer en matrimonio”.⁷ Al querer resumir los contenidos de la discusión político-nacional en torno a la presentación oficial

y las encíclicas parecieran ser más que opiniones de la institución eclesial: normatividad que el gobierno y la ciudadanía deben recoger e interiorizar” (1993, pp. 139-140).

6. Para un análisis de la Carta Pastoral, ver Eugenia Brito (1997).

7. Esta definición la da el Senador demócrata-cristiano Adolfo Zaldívar que intervino activamente en la polémica (*El Mercurio*, 20 de agosto de 1995).

del SERNAM en la Cuarta Conferencia en Beijing: “podríamos decir que son cuatro los problemas principales: el concepto ‘género’ (puede llegar a autorizar la homosexualidad); el concepto ‘derechos reproductivos’ (puede legitimar el aborto); el concepto ‘igualdad’ (puede llevar al olvido de las diferencias naturales entre hombres y mujeres y de los fundamentos naturales y esenciales de la mujer como madre) y la ampliación del concepto ‘familia’ (debilita la base de la sociedad)” (Olea, Grau y Pérez, 2000, p. 43).

Un bloque políticamente mayoritario cerró sus filas alrededor de una definición de la familia que sólo la reconoce como grupo indisolublemente formado por la tríada madre-padre-hijo(s) cuyos vínculos no deben sufrir alteraciones ni de forma ni de contenido ya que, en palabras de una representante de la ultra-derecha política, “la familia es aquello que está destinado a perdurar, que no se modifica”⁸; una familia moral y legalmente constituida que debe hacer coincidir el destino natural-biológico de cada cuerpo con la vocación materna y paterna de los roles que les son asignados a hombres y mujeres por la naturaleza humana. Ese fue el marco de la polémica ideológico-sexual en el que irrumpió la palabra “género” usada, aunque reticentemente, por el SERNAM para ponerse al día con el vocabulario mundialmente difundido de la convocatoria a la Cuarta Conferencia de Beijing. La no-familiaridad del término “género” en Chile levantó las primeras sospechas debido a su procedencia académica internacional que, al convertirlo en un término exógeno, no hacía sino confirmar *“la penetración en el entramado de la vida social de formas de vida que chocan fuertemente con nuestra cultura y lo que ha sido considerado*

8. Así opina la abogada Marcela Achurra de la Fundación Jaime Guzmán (*La Época*, 20 de agosto de 1995).

*positivamente tradicional*⁹. Pero lo foráneo del término fue sólo una de las razones que lo estigmatizaron en la esfera de los discursos públicos donde pasó a ser acusado de ser un vocablo sospechoso: un vocablo *intruso*.

Como bien sabemos, el concepto de “género” fue elaborado por el feminismo para separar el cuerpo sexuado (sustrato natural, determinación biológica) de las marcas-de-representación de la masculinidad y femineidad sobreimpresas en él por los códigos sociales y sus normas culturales. La teoría feminista se ha valido de esta separación entre naturaleza y cultura como brecha analítica para *politizar* los signos de la sexualidad que el conservadurismo (moral cristiana e ideología patriarcal) insiste en querer *naturalizar*. El género –como representación y auto-representación del identificarse como “hombre” o “mujer”– encubre las “variadas tecnologías sociales y (...) discursos institucionalizados” (De Lauretis, 1996, p. 8) cuya trama ideológica-simbólico-cultural modela las formas y los contenidos de lo “masculino” y de lo “femenino”: una trama actuada por los cuerpos e interpretada por las dinámicas subjetivas que obedecen pasivamente o bien desobedecen activamente la normatividad heterosexual instaurada por los poderes dominantes. Subrayar el género sexual como *representación* (es decir, como un efecto del discurso de la ideología sexual dominante) le ha reportado al feminismo un doble beneficio. Primero, desencializar las identidades sexuales “hombre” y “mujer”, es decir, romper con el determinismo de un núcleo de identidad pre-constituido que se basa en una correspondencia lineal entre *origen, cuerpo, atributos, rol* y *valor* según una definición regulatoria de lo “masculino” y lo “femenino”. Y segundo,

9. Esta cita es parte de la editorial sobre “Permisividad y delincuencia” del diario *La Época* recogida en el capítulo “El discurso sobre la “crisis moral””, en Grau (1997, p. 55). Las cursivas son mías.

desocultar el trabajo de ocultamiento que realiza la ideología sexual al disfrazar de *naturales* los modos *convencionales* que adoptan culturalmente la masculinidad y la femineidad, demostrando así que las interpretaciones del *ser hombre* y del *ser mujer* son social e históricamente construidas, y por ende, deconstruibles y rearticulables en contra de lo planteado por la metafísica que concibe (trascendentalmente) las verdades humanas como verdades absolutas y permanentes.

Si tomamos en cuenta la potencialidad subversiva del concepto de “género” que desmonta el naturalismo biológico-sexual de una masculinidad y una femineidad esenciales, no deberíamos sorprendernos de que dicho concepto resultara tan profundamente molesto para quienes sostenían que “el esencial de la mujer es ser madre”¹⁰; que la mujer debe cumplir “*su esencia femenina proyectada naturalmente hacia la maternidad*” (Sara Navas en Grau, 1997, p. 121; mis cursivas). El moralismo conservador de la derecha chilena advirtió la peligrosidad de poner en cuestión la esencialidad materna de lo femenino y culpó al término “género” de introducir la potencialidad de la duda en definiciones sexuales que deberían permanecer inalterables. Así lo confiesa el historiador de derecha Gonzalo Vial Correa: “La categoría género, a diferencia de la de sexo, no se basa en la naturaleza humana sino que es una construcción cultural, y por lo tanto, *maleable*”¹¹ y, por lo mismo, deja la puerta abierta para “que no existan dos sexos –hombre y mujer– sino cinco ‘géneros’: el heterosexual

10. Adolfo Zaldívar, en diario *El Mercurio*, agosto de 1995, Santiago.

11. La cita es del texto “Análisis del texto ‘El debate actual sobre la mujer’” de Marcela Achurra G., representante de la Fundación Jaime Guzmán en *El Mercurio* el 28 de 1995, columna editorial. Citado en Olea, Grau y Pérez (2000, p. 26).

masculino, el heterosexual femenino, el homosexual, el lesbiano y el transexual”.¹²

La polémica nacional en torno a la noción de “género” introducida en el debate público nacional con motivo de la participación de Chile en la Cuarta Conferencia Internacional de la Mujer de Beijing reclamaba una semántica de lo *propio* y de lo *natural* (de lo “familiar”) basada en una normativa del sentido y de la conducta que fuera redactada con palabras conocidas y aprobadas, sin las connotaciones extranjeras ni las ambigüedades de sentido asociadas al término “género” que llegaría a contaminar el significado trascendente de la categoría-mujer idealizada por la metafísica y la religión. El debate en torno a la presentación del SERNAM en Beijing mostró que la legitimidad moral de las palabras tiene que ver, para las fuerzas conservadoras, con su capacidad de garantizar un significado fijo, invariable. El Senado chileno le reprochó a la palabra “género” su vínculo con “terminologías equívocas (...) y posiciones ambiguas” que aluden a sexos e identidades “de límites difusos o inciertos” (Oyarzún, 1996, pp. 18-22). La palabra “género” fue condenada mayoritariamente por su falta de ortodoxia en materia de definiciones tanto lexicales como sexuales; por abrir márgenes de imprecisión que amenazan con desregular el centro de autoridad de una Verdad única de lo femenino-materno. El desconcierto político-ideológico generado por la ruptura semántica que introdujo la palabra “género” en el universo de las designaciones morales y sexuales, y la semi-clandestinidad de dicha palabra ingresada subrepticamente al vocabulario público por corrientes feministas en conexión de redes internacionales llevó a los ministros y diputados a pedirle al Diccionario de la

12. Gonzalo Vial Correa, texto editorial de *La Segunda*, 20 de junio de 1995.

Real Academia (instrumento regulador de las significaciones canónicas)¹³ y al Senado de la República (guardián oficial de la legalidad política) que le pusieron coto a lo vago y lo raro de este vocablo “género” que tomaba por asalto el “territorio autorizado y legítimo de la voz del *Pater*, sitio capaz de contener las para-doxas y las heterodoxias de las voces marginales” (Oyarzún, 1996, p. 22).

Travestismos de la diferencia

Mientras la Iglesia y el Senado condenaban –a escala del país– la legitimidad conceptual de la palabra “género”, se inauguraba el Programa “Género y Cultura” en la Universidad de Chile como un programa que, bajo la dirección de Kemy Oyarzún, pretendía batallar por la legitimación universitaria de los saberes nacidos del feminismo. Se trataba de reagrupar en un corpus de enseñanza estos saberes –hasta ahora informales– de la diferencia sexual y de la revuelta de las mujeres para otorgarles algún grado de certificación académica. La formación del Programa “Género y Cultura” de la Universidad de Chile pretendía hacer ingresar a la academia chilena de la postdictadura conocimientos y experiencias que se habían generado, desprotegidos, en los extramuros de la Universidad durante el período militar (conocimientos y experiencias vinculados a las luchas ciudadanas de las organizaciones de mujeres y a los centros alternativos de investigación en ciencias sociales) para que estos materiales aun precarios que son parte de la historia viva del feminismo chileno ganaran finalmente rangos de autonomía científica y de validez institucional. El desafío era complejo ya que los Estudios de Género, al querer validar prácticas de oposición que

13. J. Franco señala cómo la Ministra Josefina Bilbao “cuidadosamente aparta las significaciones peligrosas” y “se remite al Diccionario de la Real Academia para definir este concepto” (1996, p. 36).

habían surgido en el pasado reciente divorciados de toda legalidad de conocimiento y enseñanza, debían cuidarse de que la máquina de reterritorialización académica (en este caso, un Curso de Especialización con forma de Postítulo) terminara neutralizando sus energías sueltas y sus fuerzas contestatarias.

Mientras la voz del *pater* defendida en el Senado de la República resolvía prohibir “definiciones equívocas en materias de tanta trascendencia ética” como aquella relacionada con la naturaleza humana de lo femenino-materno,¹⁴ la sesión inaugural del Programa “Género y Cultura” en la Universidad de Chile (agosto 1995) instaló su disidencia creativa cuestionando el mandato autoritario de la univocidad del sentido que defendían el Diccionario, la Iglesia y el Senado. Jean Franco, crítica cultural y profesora invitada a dictar el curso inaugural, leyó su conferencia en la Sala Ignacio Domeiko de la Casa Central de la Universidad de Chile: una sala en cuyos muros cuelgan las efigies masculinas de los históricos rectores universitarios cuya mirada severa reedita simbólicamente el mismo control patriarcal sobre los cuerpos y los saberes ejercido en las afueras de la Universidad por el Senado de la República. J. Franco inició la lectura de su conferencia titulada “Género y sexo en la transición hacia la modernidad” (1996) proyectando una diapositiva que reproducía la tarjeta postal de la *performance Las dos Fridas* del colectivo artístico chileno Las Yeguas del Apocalipsis (integrado por Francisco Casas y Pedro Lemebel) que parodia la obra original de Frida Kahlo así titulada con el subterfugio travesti de un desdoblamiento de la identidad. El gesto inaugural de Jean Franco condensó varias transgresiones de género(s). La proyección de una diapositiva alteraba, primero, el formato magisterial de la docta conferencia universitaria y sus hábitos letrados con el

14. Así habla el obispo Francisco Javier Errázuriz en el diario *La Época*, 11 de agosto de 1995, Santiago.

rescate de una visualidad marginal y callejera (la de la *performance* contracultural de Las Yeguas del Apocalipsis) que atentaba notoriamente contra la oficialidad académica del lugar. La proyección de la obra de Las Yeguas del Apocalipsis sometía, además, la autoridad patriarcal del conocimiento de la ciencia y la filosofía (simbolizada por los retratos de los rectores universitarios colgados del salón oficial de la U. de Chile) al espectáculo de una contorsión travesti y sus intrigas homosexuales.

El texto leído en aquella oportunidad por J. Franco recordó cómo la exhibición de esta misma postal (la que reproduce la *performance Las dos Fridas* de Las Yeguas del Apocalipsis) en una anterior conferencia internacional (también realizada por ella) había sido reprobada por algunas de las integrantes mujeres de un público feminista quienes plantearon que “*introducir el travestismo en una discusión de género no era apropiado, porque (...) el ‘género’ trata únicamente de la mujer*” (1996, p. 33). Y es cierto que el travestismo subvierte radicalmente las conceptualizaciones de sexo y género defendidas por el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia que, si bien distinguen entre el *cuerpo* como realidad biológica y el *género* como marcación simbólica y cultural, presuponen una continuidad de experiencia y conciencia unilineal *entre sexo, género, mujer y feminismo*. El travestismo burla espectacularmente toda pretendida unidad de significación de la categoría “mujer”, con el quiebre anti-naturalista de su torsión retórica y performativa. Con la imagen de la *performance* de Las Yeguas del Apocalipsis, la inauguración del Programa “Género y Cultura” a cargo de J. Franco le daba razón –paródicamente– al temor conservador expresado desde el Senado de la República de que la palabra “género” fuese una palabra engañosa que desataba malentendidos: una palabra capaz de ocultar una serie de “truco(s), enmascaramiento(s), disfraz(es), travestismos ideológicos y sexuales” (Oyarzún, 1996, p. 20), para confabularse perversamente

con distintas maniobras de falsificación de las identidades. La obra *Las dos Fridas* de Las Yeguas del Apocalipsis comentada por J. Franco en la Casa Central de la Universidad de Chile introdujo las paradojas y contradicciones de una identidad quebrada, torcida, para fisurar con ellas las categorizaciones homogéneas de sexo y género que usa el feminismo identitario: un feminismo que simplifica la cuestión de la identidad y la representación al reducir a ambas a la formulación monocorde de una condición determinada (ser mujer, ser feminista) que debe expresarse en términos siempre funcionales a la conquista de legitimidad y poder de las luchas políticas e institucionales, tal como ocurre con el deseo de ingresar a la academia las prácticas feministas nacidas en la calle. Desde ya, J. Franco nos advertía que cuando el feminismo sólo habla el lenguaje tipificado de la representación de sexo y género, desatiende las fluctuaciones de una subjetividad múltiple que el travestismo lleva al extremo de sus locas (dislocadas) interpretaciones del deseo performativo.

La metáfora deconstructiva del travestismo y sus interferencias de género(s) ejercieron su potencial crítico en la conferencia inaugural del programa “Género y cultura en América Latina” de la Universidad de Chile de agosto 1995, al desprogramar tanto las identidades naturales defendidas por la moral de la Iglesia y del Senado en el Chile conservador de la transición como la academización de los saberes en torno a la mujer, la sexualidad y el género que se dejan regionalizar por la universidad en sus programas y departamentos de Estudios de Género. En aquella conferencia magistral de J. Franco, el juego asimétrico de los anversos y reversos sexuales desplegado por la imagen de Las Yeguas del Apocalipsis sirvió para correr los márgenes de la identidad, la diferencia y la alteridad. El gesto heterodoxo de J. Franco en la Casa Central de la Universidad de Chile desafió la censura contra los cuerpos sexuados (la Iglesia, el Senado), transgredió la autoridad del

sentido canónico (las definiciones sacadas del Diccionario) y cuestionó el saber académico (los estudios de género normalizados por la institución universitaria) con una infracción creativa llena de audacia y desobediencia feministas.

Bibliografía

- (20 de agosto de 1995). ¿En qué está la discusión chilena sobre Beijing? En diario *La Época*.
- Brito, Eugenia (1997). El discurso sobre la 'crisis moral'. En Grau, Olga (Ed.), *Discurso, género y poder. Discursos públicos Chile 1978-1993*. Santiago de Chile: ARCIS/Lom/La Morada.
- De Lauretis, Teresa (1996). La tecnología del género. En *Mora*, 2, 6-34.
- Franco, Jean (1996). Género y sexo en la transición hacia la modernidad. En *Nomadías*, 1, 33-65
- Grau, Olga (Ed.) (1997). *Discurso, género y poder*. Santiago de Chile: Ediciones La Morada.
- Hopenhayn, Martín (1993). Moral y secularización en el Chile finisecular: especulaciones para el debate. En *CIEPLAN*, 38, 136-145.
- Kirkwood, Julieta (1990). *Ser política en Chile: los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Olea, Raquel; Grau, Olga y Pérez, Francisca (2000). *El género en apuros*. Santiago de Chile: Lom/La Morada.
- Oyarzún, Kemy (1996). Saberes críticos y Estudios de género. En *Nomadías*, 1, Editorial Cuarto Propio/PGAL, 11-23.

El repliegue del feminismo en los años de la transición y el escenario Bachelet*

La reflexión del feminismo chileno que acompañó a los movimientos de mujeres actuó, bajo el autoritarismo militar, como plataforma de reivindicación ciudadana y de movilización antidictatorial, dándole a la problemática del género sexual una notable fuerza de cuestionamiento teóricopolítico.

Las mujeres que se encontraban entonces ligadas a las organizaciones sociales lograron introducir convincentemente el tema de la diferencia de género en la discusión político-partidaria que precedió a la recuperación democrática. El argumento feminista que elaboraron a fines de los ochenta distintos colectivos de mujeres sirvió para combatir el sistema de discriminación de género que regía en los espacios tanto públicos como privados (“Democracia en el país, en la casa y en la cama” fue una de las consignas del feminismo chileno), actuando también como vector de enfrentamiento conceptual a los modelos ortodoxos de hacer (la) política. El feminismo de los ochenta exigía pensar la distinción entre *la política* (la expresión orgánica e institucional de las luchas de intereses que protagonizan la conquista y/o el ejercicio del poder) y

* Una primera versión de este texto fue publicada en Mato, Daniel (comp.) (2000). *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso/Iesalc.

lo político (todo aquello que agita lo social con sus múltiples conflictos ideológico-culturales y sus antagonismos de identidad y representación), comprometiendo a las mujeres en un proyecto de transformación del modelo de sociedad que fuese solidario de las demás fuerzas de recuperación democrática sin, por ello, traicionar la especificidad de la coordenada de género. Aquel feminismo chileno de los ochenta propuso repensar la relación entre izquierda y democracia desde el atravesamiento entre lo macropolítico y las micropolíticas de lo subjetivo y lo cotidiano.¹

El hecho de que Julieta Kirkwood, la investigadora más destacada del feminismo de los ochenta, estuviese ligada –como científica social– a FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) cuyo centro alternativo de producción intelectual funcionaba en ese entonces como un importante centro de investigación sociológica luego comprometido con el proyecto de la Renovación Socialista, hizo que la radicalización política de la propuesta feminista no quedara aislada del debate teórico de los partidos sobre la redemocratización en Chile y que, muy por el contrario, dicha propuesta feminista colaborara con especial rigor y vigor interpelativos a los planteamientos y construcciones de nuevas formas de democracia. Este enérgico recuerdo del feminismo de los ochenta parece designar, hoy, un pasado cancelado.

El diagnóstico que comparten varias feministas chilenas es que la transición democrática ha significado la fragmentación y

1. Dice Julieta Kirkwood: “La realización de la política es algo más que una referencia al poder del Estado, a las organizaciones institucionales, a la organización de la economía y a la dialéctica del ejercicio del poder. Es también repensar la organización de la vida cotidiana de mujeres y de hombres; es cuestionar, para negar –o por lo menos empezar a dudar– la afirmación de la necesidad vital de la existencia de dos áreas experienciales tajantemente cortadas, lo público (político) y lo privado (doméstico), que sacraliza estereotipadamente ámbitos de acción excluyentes y rígidos para hombres y mujeres” (1986, p. 181).

la dispersión de los movimientos de mujeres que desplegaron toda su fuerza político-contestataria en los tiempos de la lucha antidictatorial.² Parece haberse desactivado el discurso feminista como un eje de debate político y cultural con el que la izquierda debería sentirse comprometida para renovar la política. Varios factores convergen en el notorio repliegue de la voz feminista durante la transición chilena. Primero, redes feministas manifestaron el deseo de expandir la conciencia de género en las redes político-institucionales para hacerles ganar a las mujeres mayor representación en las instancias de representación pública de la sociedad durante la transición. Esto hizo que varias feministas abandonaran la dinámica de los movimientos sociales con la promesa y la seducción de una participación efectiva en los mecanismos de gestión estatal abiertos por los gobiernos de la Concertación. También influyó el gesto realizado desde el Estado por el primer gobierno de la Concertación que fundó el SERNAM (Servicio Nacional de la Mujer) encargándole a dicho organismo coordinar políticas públicas de igualdad y no-discriminación sexuales. Estas políticas reorientaron el enfoque denunciante de la problemática de género lanzada por el feminismo durante la dictadura hacia la readecuación de la problemática de la mujer asociada a la familia, tal quedó instaurada por el SERNAM bajo hegemonía de la Democracia Cristiana. El tono de moderación impuesto por la lógica reconciliadora de la “democracia de los acuerdos” obligó al dispositivo

2. R. Olea señala cómo “los sectores feministas independientes que apoyaban la coalición de gobierno constataban ya en el primer año de transición que sus posiciones –y también sus líderes– irían saliendo de la mesa de pactos” y cómo, también, “la sociedad civil mayoritariamente (organizaciones y movimientos sociales, agrupaciones comunitarias, ONGs) y entre ella, los sectores feministas, han quedado progresivamente excluidos de las negociaciones protagonizadas por los poderes institucionales representados en los partidos políticos y la iglesia católica” (2000, pp. 53-55).

de la transición a marginar de sus circuitos de discurso público a aquellas posturas más confrontacionales y a rebajar, entonces, el acento polémico de los debates valóricos (divorcio, aborto) que podrían haber enfrentado el feminismo radical al discurso oficial del SERNAM que se centró básicamente en temas de violencia intrafamiliar y de mejoramiento de las condiciones de vida de las mujeres. Además, la reconversión neoliberal del valor del conocimiento y las nuevas reglas de adecuación del saber a criterios (tecnificados) de pragmatismo y eficiencia validados por el mundo de las consultorías y las empresas desplazaron lo feminista-militante hacia lo profesional, dándoles protagonismo a las Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) como fuentes de investigaciones destinadas a proporcionarles a los organismos de Estado datos funcionales sobre la condición social de las mujeres.

Es así como durante los años de la transición en Chile, la energía crítica del feminismo militante que había reflexionado activamente sobre los modos de desorganizar y reorganizar las simbólicas del poder (económico, social, moral, político, cultural) se retrajo de los campos de movilización pública y se desplazó hacia dos áreas principales de institucionalización de las prácticas feministas, además del SERNAM: 1) las ONGs que pasaron a desempeñar un rol principal en la articulación entre *feminismo* y *redemocratización* debido a “la asimilación de algunos de los temas culturalmente más aceptables de la agenda feminista” por parte de las organizaciones del Estado que hicieron crecer la demanda de “información especializada sobre la situación de la mujer para que ésta pudiera ser ‘traducida’ en el proceso de las políticas públicas” (Álvarez, 1997, pp. 146-147); 2) los departamentos de Estudios de la Mujer y de Estudios de Género que se fueron creando de a poco, después de los noventa, en varias universidades chilenas para dotar de legitimidad y reconocimiento académico el modo en que la perspectiva de género interviene en la

formación de las disciplinas (historia, antropología, sociología, literatura, etc.) y reformula sus bases del conocimiento.

La reflexión teórica generada por el feminismo de los movimientos de mujeres durante la dictadura se fue así circunscribiendo y regionalizando en las ONGs y/o en los programas académicos de Estudios de Género durante la transición, sin mayores conexiones vitales con lo que quedaba de las organizaciones de mujeres que, en dictadura, protestaban en las calles. La voz feminista fue perdiendo cada vez más intensidad en el escenario de los discursos públicos debido a esta redelimitación normalizadora de las temáticas de la mujer que privaron al movimiento social feminista de su impulso contestatario y de la dinámica agitativa que lo habían identificado en su lucha contra el régimen militar. Quedaron atrás la explosión del deseo, la anarquía de formas y conceptos por inventar, las energías sueltas que todavía no se amarran a la instrumentalidad de un programa. Las mismas mujeres que habían impugnado tanto las categorías como los instrumentos del modelo político tradicional durante la dictadura (por ejemplo, los partidos), pasaron luego a reclamar identidad al interior de dicho modelo gestionado ahora por la transición democrática y sus gobiernos de la Concertación.

Desde las ciencias sociales hacia las ONGs por un lado y, por otro, desde la historia, la antropología y la literatura hacia los departamentos de Estudios de Género, las prácticas ligadas a la dimensión políticoteórica y crítica del feminismo de los ochenta experimentaron un triple movimiento de especialización profesional, sectorialización académica y normalización institucional. En sintonía con las demás reconversiones que agenció el dispositivo de la transición chilena, la crítica feminista dejó la fragmentariedad dispersa por la integración a los aparatos de gobierno; la pulsión nómada de ruptura estética por la acumulación y capitalización discursivas del valor-“saber”; el desorden imaginativo por

la racionalización profesional; los desgastes de la utopía militante por una lógica de pragmatismo y rendimiento institucionales; el activismo crítico-intelectual por la consolidación técnica de un conocimiento experto.

Por supuesto que este movimiento de reciclaje (del feminismo militante y crítico a las ONGs y a los Departamentos de Estudios de Género) no es tan unilateral en sus efectos y que, también, trajo ventajas. Las ONGs pusieron en relación activa y plural a la sociedad civil con agencias extra-gubernamentales que ayudaron a descentralizar los núcleos de tomas de decisión estatales, abriendo así las fronteras del debate nacional aun marcado por la anacrónica rigidez del conservadurismo moral tal como ocurrió con motivo de la participación de Chile en la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer realizada en Beijing (1995). A su vez los Estudios de Género, al ocupar transversalmente la división genérico-sexual para cuestionar epistemológicamente los supuestos de autonomía, pureza y transcendencia del conocimiento universal a los que adhieren la ciencia y la filosofía en sus versiones universitarias tradicionales, lograron alterar las jerarquías del saber académico. Pero, así y todo, tuvimos que constatar que tanto las ONGs como los departamentos de Estudios de Género favorecieron predominantemente la conversión de la energía rebelde del feminismo a codificaciones académicas, presupuestarias e institucionales que son las que determinan hoy sus aportes según parámetros que tienden a ser cada vez más de instrumentalización burocrática y de operación técnicoprofesional. ¿Cuándo se reactivará la potencia crítica del feminismo en tanto agenciamiento colectivo?

El escenario Bachelet

Es difícil olvidar la ocupación femenina de la ciudad que se produjo espontáneamente el día del nombramiento de Michelle

Bachelet (11 de marzo 2006) como presidenta electa de Chile. Una multitud vibrante de mujeres salió a la calle para celebrar el resultado de las elecciones como un merecido triunfo colectivo del género. Las mujeres re-politizaron espontáneamente el territorio público de la ciudad que, durante la transición, les había sido entregado por el neoliberalismo únicamente como un desfile de vitrinas para satisfacer el consumo. Que mujeres de todas las procedencias se traspasaran la banda presidencial (que se vendía masivamente “a luca” en la calle) parecía concretar la ilusión ciudadana de que “Todas íbamos a ser reinas”, como lo escribió alguna vez Gabriela Mistral. Aquel día del nombramiento de M. Bachelet, la primera presidenta mujer en la historia de Chile, la ciudad de Santiago se dejó abarcar por un registro ciudadano, festivo y paródico, que diseminó el poder a lo largo y lo ancho de una horizontalidad multiplicada y diseminada de cuerpos e identidades en expansión. Esta celebración presidencial podría haber sido narrado, a lo Mijaíl Bajtín, como una carnavalización urbana de la relación entre género y poder, en la medida en que el paréntesis de la fiesta que se vivió aquel día invirtió las jerarquías entre lo oficial (lo masculino) y lo no-oficial (lo femenino), generando en el interior de la *polis* desobediencia, revoltura y goce. La excepcionalidad de esta fiesta que desbordó la ciudad llevó los emblemas de lo masculino a verse re-escenificados por las mujeres que se traspasaban entre ellas la banda presidencial, en un acto de apropiación multitudinaria no sólo del espacio público sino del significado político de términos como Estado y democracia que se abrían finalmente –en clave femenina– a la performatividad de lo distinto, de lo aún no formulado. Aunque efímera, la fiesta ciudadana que celebró la asunción de la primera presidenta mujer en Chile (11 de marzo 2006) seguirá siendo memorable.

Otra imagen que no debería perderse de vista es la que muestra, ese mismo día de transmisión del mando, a M. Bachelet

asomada al balcón del palacio presidencial de La Moneda rodeada de sus hijos y de su madre. La imagen de mujer sola (separada y jefa de hogar como representante de una familia no tradicional) y el rol femenino de fortaleza e independencia que proyectaba esta imagen de mujer sola desde el balcón del palacio presidencial alteró significativamente la iconografía familiarista (ligada al mito de la pareja) que cultiva la moral y la política tradicionales. La imagen de M. Bachelet saludando como presidenta desde el balcón de La Moneda, rodeada de su madre y de sus hijos, desajustó el libreto de la complementariedad de los roles a la que obliga la simetría binaria del género. Si, durante la campaña presidencial, el sentido común masculino insistió tanto en asociar a Bachelet con el estilo “acogedor” de lo materno, era quizás para conjurar (con la marca tranquilizadora de algo *familiar*) la incomodidad y el malestar que provoca la autonomía de lo femenino.

Lo sabemos, la connotación masculina del poder lo asocia a la exterioridad y la exteriorización, a la visibilidad y la visibilización de la presencia en sitios públicos. El poder se manifiesta exponiendo a la mirada de todas aquellas acciones que son consideradas dignas de reconocimiento según la escala dominante (masculina) de valoración social. El espacio de lo femenino ha sido siempre el espacio de la interioridad y la interiorización, de la invisibilidad y la invisibilización: de lo que permanece difuso y confuso porque, semi-oculto en el mundo de la privacidad, no logra ser discernible ni identificable. Mirado desde la vistosa trascendencia de lo público que es realizada por monumentos y personajes que suscitan la admiración ciudadana, la no-relevancia de lo privado se asocia a una esfera indelimitada en sus contornos y que carece de protagonistas reconocibles. No cabe duda que la exhibición de lo femenino en las tribunas del poder mediante la presencia física de mujeres en ellas desafía, de por sí, esta voluntad masculina que censura al género como factor de desestabilización

de su cómodo reparto entre lo privado y lo público. Sin duda que la presencia de lo femenino en los espacios de decisión y autoridad contribuye a redelinear contornos de aparición que ayudan a la individuación, al reconocimiento y a la identificación de las mujeres como sujetos desde siempre negados de la visualidad pública. Aún más si los escenarios intervenidos son los del ejercicio institucional del poder político.

El gesto más audaz que perfiló M. Bachelet como presidenta fue el de apuntar por primera vez en Chile a un sistema paritario, es decir, a un sistema que busca garantizar la igualdad de la representación numérica de las mujeres y los hombres en los aparatos de decisión pública. Lo que significa lo paritario con sus medidas de “discriminación positiva” a favor de las mujeres ha sido ya largamente discutido en varios países. La defensa de lo paritario se basa en la convicción de que las injusticias (materiales y simbólicas) que afectan a las mujeres en su condición de subordinadas solo pueden ser reparadas haciendo operar una fuerza de la ley que doblegue al poder. Sin esta fuerza de ley que obligue a las instituciones a corregir las asimetrías de género, la arquitectura patriarcal no se decidiría nunca a suprimir los privilegios que favorecen el trato entre masculinidad y poder o bien la sociedad se tardaría demasiado en hacerlo. La justificación de lo paritario estima, además, que la apertura de cupos reservados para las mujeres, tiene la ventaja de impulsar en ellas una vocación política que se ve generalmente inhibida por la falta de oportunidades a la que las condena la política de los partidos.

Pese a la posterior (y lamentable) desconfiguración de lo paritario en sus sucesivos reacomodos de gabinetes, el gesto inaugural del gobierno de M. Bachelet tuvo el mérito histórico de

llevar cuerpos de mujeres a ocupar tribunas de gobierno habitualmente reservadas a los hombres. Pero nada es tan fácil, y le corresponde a la crítica feminista (aquella que perdió intensidad de voz y fuerza de interpelación crítica durante los años de la transición) hacerse cargo de las complejidades de análisis que, en los años ochenta, había ya formulado J. Kirkwood al preguntarse “¿Qué significa realmente hacer política desde las mujeres” cuando queda claro que “no se trata de establecer qué o cuánto les falta a las mujeres para incorporarse, en la forma y en el fondo, a una política que ya está en marcha y predeterminada” (1986, p. 171).

Debe insistirse en que, por un lado, no es lo mismo “presencia” que “valor”. “Presencia” quiere decir: más mujeres desempeñando roles de autoridad. “Valor” supone que, además, existe un reconocimiento social de que la autoridad de las mujeres vale lo mismo que la de los hombres. Para que el sistema paritario implique una real democratización de las relaciones de poder basadas en el género, no basta con que se sume la voz de las mujeres a un universo de sentido pretrazado (masculinamente) con anterioridad a su participación en él, convirtiendo la inclusión de estas mujeres en un simple agregado femenino a un Todo ya conceptualizado sin que ellas hayan intervenido en su formulación. Sólo si logran intervenir activamente en la configuración misma del universo de sentido que decide los significados del poder cuando se formulan sus definiciones y se pactan sus categorías, las mujeres lograrán convertirse en “sujetos de opciones” en lugar de seguir siendo “objetos de definiciones” (Amorós, 1990, p. 61).

Que más mujeres se inserten en los aparatos de gestión pública aumentando la presencia de lo femenino en los sistemas de gobierno no altera necesariamente la simbólica de lo dominante ni

favorece las transformaciones críticas que se espera de la puesta en acción de una “conciencia de género”. Se da el caso de mujeres que, al sumarse al juego institucional de la política, se mimetizan inconscientemente con su retórica establecida dejando así intocada la organización masculina del poder. Al verse finalmente recompensadas por sus esfuerzos individuales con una esperada inclusión en los poderes centrales, aquellas mujeres que han luchado para ingresar a sus esferas de influencia ya no tienen interés en la dimensión colectiva del querer transformar un juego político al que tanto le ha costado acceder y que ahora las beneficia. En todo caso, el hecho de que el primer gobierno de M. Bachelet formulara una aspiración paritaria tuvo el valor de exhibir lo femenino como aquel significante excluido de las redes de visibilidad pública que tradicionalmente acapara y confisca lo masculino a través de los partidos políticos y del control del Estado. Al visibilizar lo que el aparataje político quiere mantener invisible (la dimensión pública de las mujeres en política), la interferencia del género lleva a la sistematicidad del poder a tener que confesar indirectamente los pactos de exclusión que lo masculino-dominante busca siempre mantener ocultos.

Al feminismo de la transición en Chile no debería bastarle saber que el simple efecto de presencia y visibilidad de las mujeres en los sistemas de gobierno no constituye una garantía suficiente para esperar una reformulación crítica de las codificaciones masculinas del poder político. Tendría que asumir como una contradicción el gesto de querer mejorar las posiciones de las mujeres en el interior de un régimen cuya simbólica de poder masculino (el Estado, los partidos, las instituciones) está siendo al mismo tiempo cuestionada en su misma lógica y configuración, y preguntarse cómo comportarse frente a esta contradicción. Según Marta Lamas, “esta contradicción no se resuelve y hay que aceptarla. Por eso las feministas italianas recomiendan

asumir esta ambivalencia y *mantener unidas la participación y la extrañeza respecto de la política*” (s/f, p. 8-9), es decir, luchar por tener presencia en ella y seguir al mismo tiempo cuestionando el significado de esta presencia desde las ambivalencias y paradojas de la aceptación y del rechazo para convertir dicho cuestionamiento en un recurso de transformación creativa. Se trata, entonces, de participar en la escena pública del discurso político pero relevando el desmarque de la “posición de excentricidad, de no inscripción en el orden político” (Ibíd, p. 9) que porta lo femenino en su condición –no familiar– de alteridad alteradora. Es, entonces, necesario que el feminismo crítico no levante nunca la sospecha respecto de los montajes de signos, poderes y discursos en los que se insertan las mujeres para sacar ventajas circunstanciales que puedan significar avances tácticos de sus luchas por conquistar la igualdad de género. Deconstructivamente, a este feminismo crítico le toca ejercer la imaginación para que su participación en la reformulación de la democracia actúe como descalce y como interferencia crítica entre la política y lo político.

Bibliografía

- Álvarez, Sonia (1997). Articulación y transnacionalización de los feminismos latinoamericanos. En *Debate feminista*, 15, 146-170.
- Amorós, Celia (1990). *Mujer, participación, cultura política y Estado*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Kirkwood, Julieta (1986). *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Lamas, Marta (s/f). Ciudadanía, feminismo y paridad. En *PNUD América Latina Genera*. Online. Disponible en: <http://>

americ latinagenera.org/newsite/images/cdr-documents/publicaciones/doc_424_Ciudadania_feminismo_paridad.pdf

Mato, Daniel (comp.) (2000). *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso/Iesalc.

Olea, Raquel (2000). Femenino y feminismo en transición. En *Escrituras de la diferencia sexual*. Santiago de Chile: Lom/La Morada.

Experiencia, teoría y representación en lo femenino-latinoamericano*

Los grupos feministas han reaccionado diversamente a la incorporación de la teoría como instrumento de formación y lucha intelectual para las mujeres. Los movimientos feministas más directamente vinculados al activismo social tienden a desconfiar de la teoría por considerarla sospechosa de reproducir las condiciones de desigualdad opresiva ligadas a una “división del trabajo” que opone el pensar al hacer, la abstracción de los libros a la concreción de la experiencia, la especulación mental al contacto físico con la realidad diaria, la clase media intelectual al mundo popular. Muchas feministas siguen creyendo que la intelectualización del discurso hace caer a las mujeres en la trampa falocrática que vincula el poder-de-la razón y la razón-como-poder. La teoría sería, para estas feministas, un discurso de autoridad culpable de repetir la censura mantenida durante siglos por el dominio conceptual del Logos (masculino) sobre la cultura del cuerpo y del deseo que asocia, naturalmente, lo femenino a lo subjetivo y lo afectivo del yo vivencial.

Sin embargo, hay mujeres que han desarrollado en la escena cultural del feminismo contemporáneo un trabajo intensamente

* Esta es una adaptación del texto publicado en *Feminismo, género y diferencia(s)* (Santiago de Chile: Palinodia, 2008).

teórico que entra en ardua competencia intelectual con la producción de conocimiento que formulan las disciplinas académicas tradicionales y cuesta no asignarle a este trabajo un valor altamente político. La verdad es que ya no podemos abordar los signos “mujer” y “género” sin entrar en diálogo con esta aguda producción teórica del feminismo más reciente que cruza la filosofía, el psicoanálisis y la deconstrucción con la crítica cultural. Quienes se sienten distanciadas de la teoría suelen ver como un problema que la nueva producción de corte postestructuralista que inspira al feminismo deconstructivo lleve inscrita una marca de subordinación al contexto académico-metropolitano que organiza las jerarquías de saber a través de sus cadenas internacionales de congresos y publicaciones. La relación de conflicto que se establece entre el feminismo que se ubica en la periferia latinoamericana y la teoría internacional del centro, toma a menudo la forma de una oposición no sólo entre Sur y Norte sino entre *experiencia* (el mundo práctico de la vida cotidiana y la intervención directa en la vida social) y *discurso* (el mundo abstracto de la reflexión especulativa y del academicismo).

Me propongo reflexionar aquí sobre cómo esta oposición entre *experiencia* (la realidad latinoamericana) y *discurso* (el dispositivo teórico del centro) refuerza, así codificada, la asociación de lo femenino y lo latinoamericano con los mitos, sentimientos e ideologías de lo *natural* que proyectan en las mujeres la conciencia espontánea y la narración primaria de un territorio y un cuerpo de origen.

Cuerpo y experiencia

El modo en que cada sujeto concibe y practica las relaciones de género está mediado por todo un sistema de representaciones que articula los procesos de subjetividad a través de formas culturales

y convenciones ideológico-sexuales. Los signos “hombre” y “mujer” son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura proyecta e inscribe en la superficie anatómica de los cuerpos, disfrazando su condición de signos (articulados y construidos) tras una falsa apariencia de verdades naturales, ahistóricas.¹ Nada más urgente, entonces, para la conciencia feminista que rebatir la metafísica de una identidad originaria (fija y permanente) que ata, deterministamente, el signo “mujer” a la trampa naturalista de las esencias y las sustancias. Y para cumplir dicha tarea, la crítica feminista debe tomar prioritariamente en cuenta el lenguaje y el discurso, porque éstos son los medios a través de los cuales se organiza la ideología cultural sobre sexo y género que pretende convertir a lo masculino y lo femenino en signos de identidad invariables confundiendo *naturaleza* y *significación* para hacernos creer que “la biología es el destino”.

La teoría es lo que forma conciencia acerca del carácter *discursivo* de lo real-social, exhibiendo cómo la realidad se encuentra siempre intervenida por organizaciones de significados. La teoría es, también, lo que le permite al sujeto transformar esta realidad dada como natural abriendo los signos que la formulan a nuevas combinaciones interpretativas capaces de deshacer y rehacer los trayectos conceptuales que ordenan su comprensión. Para el feminismo, renunciar a la teoría sería privarse de las herramientas que le permiten *comprender* y, a la vez, *transformar* el sistema de imágenes, representaciones y símbolos que componen la lógica discursiva del pensamiento de la identidad social dominante (masculina) y sería, además, contribuir pasivamente a que permaneciera incuestionada la manipulación ideológico-discursiva de

1. M. Wittig dice: “Hemos sido obligados, en nuestros cuerpos y en nuestras mentes, a corresponder rasgo por rasgo, a la idea de naturaleza que se nos ha establecido” (en Butler, 1990, p. 202).

las categorías “hombre” y “mujer” de la que se sirve este pensamiento para confinar a las mujeres en el reducto de lo femenino. Para muchas de nosotras, entonces, el feminismo *es* teoría, y

es teoría del discurso (...) porque es una toma de consciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político de lo que llamamos realidad, de su carácter de construcción y producto y, al mismo tiempo, un intento consciente de participar en el juego político y en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad (Colaizzi, 1992, p. 113).

Este abordaje semióticodiscursivo de lo social y lo cultural que deriva de las conquistas teóricas del feminismo postestructuralista, debería resultarnos convincente y eficaz (también en América Latina) para pensar sobre identidad, diferencia y alteridad. Pero es cierto que el hecho de que la teoría feminista internacional circule a través de aquellas lógicas de reproducción universitaria globalizadas por la academia norteamericana suscita enérgicas reacciones entre las feministas latinoamericanas que, entre otros efectos, acusan al teoricismo metropolitano de corte postestructuralista de borrar las categorías de “realidad” y de “experiencia” en las que se materializa la dimensión político-social de las conquistas de identidad en América Latina. Las feministas latinoamericanas comprometidas con la movilización social y política de las organizaciones de mujeres desconfían de la hipertextualización del cuerpo y de la sociedad que profesa el deconstruccionismo académico; un deconstruccionismo culpable, según ellas, de hacernos creer que lo real es un puro artefacto discursivo y que el signo “mujer” no tiene más existencia que la lingüística.

Para las feministas de las protestas sociales, sobre todo en un escenario como el latinoamericano donde las condiciones

históricas de explotación y opresión refuerzan la desigualdad económica en la que se afirma la violencia patriarcal, las sofisticaciones de la teoría metropolitana resultan demasiado elusivas. Ellas opinan que se necesita aquí más acción que discurso; más compromiso político que sospecha filosófica; más denuncia testimonial que arabescos desconstructivos. La hipertextualización del cuerpo y de la sociedad de la que se culpa al postestructuralismo y sus modas teóricas metropolitanas ha generado reactivamente en este feminismo latinoamericano una defensa del valor de la “experiencia” como garantía de una vinculación directa del cuerpo con la realidad de las mujeres y su problemática social. Se traza así de una oposición entre *práctica latinoamericana* y *teoría metropolitana* que engarza con la anterior división entre *experiencia* (autenticidad de lo vivido, espontaneidad de la conciencia) y *representación* (abstracción conceptual e hipermediación discursiva).

No podemos desconocer que la reivindicación crítica de la categoría de “experiencia” ha sido especialmente valiosa para el feminismo, siempre y cuando no la confundamos con el rescate naturalista de un dato primario.² Tomado en su dimensión ya no ontológica sino epistemológica, el concepto de experiencia tiene el saludable valor crítico de postular formas de conocimiento parciales y situadas, relativas al aquíahora de una construcción local de identidad y género que desmiente el falso universalismo del saber que defiende el sistema de generalización masculina. En contra de la abstracción neutralizante del saber, la revalorización feminista de la experiencia sirve para afirmar la concreción materialsocial de una determinada posición de sujeto, específica a un contexto particular de relaciones sociales y sexuales. El recurso de la “experiencia” (la persona-en-situación: subjetividad y

2. Remito, por ejemplo, al ensayo titulado “Experiencia” de Joan Scott (1999).

contexto) merece, efectivamente, ser defendido contra la tesis de la cientificidad del saber objetivo y de la especulatividad del saber filosófico como saberes puros, sin marcas de determinación sexual, es decir, sin la huella de ninguno de los conflictos de género y poder que se desatan en torno a la legitimación y apropiación del sentido. En su dimensión teórico-política, la “experiencia” subraya la localización crítica de un sujeto que interpela los códigos dominantes desde un lugar de enunciación siempre específico, materialmente situado, y designa *procesos de actuación* que dotan a este sujeto de movilidad operatoria para producir identidad y diferencia en respuesta a ciertas coyunturas de poder. Si trasladamos esta dimensión crítica de la “experiencia” al campo del feminismo latinoamericano, deberíamos valorar lo local como contexto de operaciones a partir del cual elaborar modos de posicionamiento de la teoría como una *teoría en acto*. Tanto *teorizar la experiencia* (darle a esta el rango analítico de una construcción de significados) como dar cuenta de las particulares *experiencias de la teoría* que realiza la crítica feminista latinoamericana en espacios culturales nunca homologables a las codificaciones metropolitanas, pasa por afirmar el valor táctico de un conocimiento *situado*: un conocimiento que se reconoce marcado por una geografía internacional de jerarquías y subordinaciones de poder y que reivindica siempre la afirmación del *contexto* (incluso para oponerse, entre otras ficciones, a la de un cierto nomadismo postmodernista que hoy lo deslocaliza todo sin cesar, borrando peligrosamente fronteras y antagonismos). “Contexto” y “experiencia” designan, en este caso, el modo *contingente y situacional* a través del cual el feminismo latinoamericano produce teoría. Rescatar esta defensa teórico-política de la “experiencia” implica sospechar del uso acríptico que suele realizar de dicha categoría un cierto feminismo latinoamericano que dota a lo experiencial de un valor pre-discursivo o extradiscursivo; un valor que parecería ligado a una

realidad concebida como anterior y exterior a las mediaciones de categorías, es decir, como fuente de un conocimiento vivenciado desde la naturaleza (cuerpo) o desde la biografía (vida) como un conocimiento directo, inmediato.

La defensa de una anterioridad o exterioridad al concepto mediante palabras como “experiencia” o “cuerpo” estaba ya presente en un cierto modelo de “escritura femenina” que cultivó una primera crítica literaria feminista influida por Luce Irigaray, Hélène Cixous y Monique Wittig. Lo que proponía aquel modelo crítico era dejar fluir la materia corporal censurada por el modelo logocéntrico de racionalización masculina para que, a través de una estética de los flujos libidinales, se deslizara y circulara eróticamente, más acá y más allá de la barrera sintáctica del Logos, todo lo que produce ritmo, carne y deseo. La lengua primigenia del cuerpo de la madre, del “cuerpo a cuerpo” con la madre en palabras de L. Irigaray, actuaría como un depósito sensorial y afectivo de vivencias femeninas que son anteriores al corte producido por la estructura de vacíos, ausencias y pérdidas a la que, después, es condenado el sujeto por el aprendizaje (paterno) de la lengua que opera una semiotización masculina de lo real. Esta imagen de un cuerpo *pre-simbólico* (un cuerpo anterior al corte lingüístico y a la legislación paterna del signo) ha llevado a muchas feministas a buscar el sello mítico de una fusión originaria con la madre que les daría a las mujeres escritoras la oportunidad de expresar una subjetividad primigenia y “auténticamente” femenina, aun no interferida por la representación masculina que impone sus designaciones y nominaciones. La “experiencia del cuerpo” sirve de matriz natural (femenino-materna) de una femineidad originaria que la escritura de las mujeres debería rememorar *físicamente* a través de una poética de los afectos. Es cierto que lo pulsional-semiótico conforma un estrato de la subjetividad que tiende a reprimir o excluir el contrato masculino de los procesos de formación

lingüística y cultural, y es cierto también que dicho estrato corporal contiene y retiene como potencial desestructurante una fuerza subversivamente contraria a la hegemonía totalizante del logos masculino. Pero sublimar la fantasía primigenia de un cuerpo anterior al verbo y a la representación como un ideal naturalizado de lo femenino, contribuye lamentablemente a desactivar la necesidad teórico-política de que el sujeto-mujer enfrente la tarea crítica de re-articularse *discursivamente* a través de las instituciones de la cultura.

La defensa de una corporalidad primaria como depósito arcaico de un imaginario femenino del *cuerponaturaleza*, se hace fácilmente cómplice de la concepción metafísica del ser latinoamericano como pureza originaria que emana de un continente virgen. Sabemos de toda una tradición del pensamiento cultural latinoamericano que plantea una identidad-esencia basada en la oposición entre lo racional y lo irracional, lo civilizado y lo bárbaro, lo artificial y lo natural, lo foráneo y lo auténtico, es decir, entre la superficialidad de las apariencias (la máscara europeizante) y lo autóctono del ser continental. Son muchos los textos que cifran la verdad del ser latinoamericano en todo lo que resiste y se opone a la síntesis racional de la modernidad de Occidente, desde su pertenencia ancestral al núcleo primitivo de un *ethos* cultural que se caracterizaría por estar “más ligado al rito que a la palabra” y “al mito que a la historia” (Montecino –siguiendo a Pedro Morandé–, 1991, p. 30). Si el Logos de Occidente (consciencia, espíritu, historia, técnicas e ideologías) es dueño de un proyecto civilizatorio que se ha dedicado a reprimir sistemáticamente su otro lado más oscuro y salvaje (naturaleza, cuerpo, inconsciente, rito y mito), la “naturaleza” de lo femenino –para el feminismo latinoamericano que adhiere a esta metafísica de lo primigenio– debería encontrarse idealmente en el reverso del modelo colonial (blanco, letrado

y metropolitano) constituido por la *oralidad popular*. Es cierto que en América Latina el paradigma de autoridad de la “ciudad letrada” (Ángel Rama, 1984) se ha impuesto sobre la pluralidad etnocultural de cuerpos y lenguas domesticadas a la fuerza por el canon erudito de la palabra occidental del conquistador. Lo femenino-latinoamericano rescataría esta pluralidad negada, haciendo que las mujeres encarnen la contra-memoria reprimida de lo masculino-occidental. Pero lo superior (orden, razón, signo y ley) y lo inferior (desorden, cuerpo, rito y símbolo) no son dos sistemas que se oponen uno a otro sin que medien zonas de contacto y alteración entre ellos: son sistemas que se superponen e intersectan pasando por complejas traslaciones y combinaciones parciales de registros en coexistencia híbrida. Lo que precede y excede al Logos occidental como una sustancia rebelde a su hegemonía culturizadora no permanece fijamente anclado en la dimensión originariamente pura (inalterable) del ser latinoamericano. Fijar para siempre lo femenino en la imagen del cuerpo natural de América Latina como territorio virgen (símbolo premoderno de un espaciotiempo aún no contaminado por la lógica discursiva de la cultura del signo) deshistoriza el significado político de las prácticas subalternas cuyas operaciones de códigos reinterpretan y critican los signos de la cultura dominante, desde el interior mismo de sus correlaciones de fuerzas y autoridad.

Si bien es cierto que la academia norteamericana busca traducir la producción local del feminismo latinoamericano (Sur) a su registro hegemónico (Norte), es peligroso que la crítica feminista en América Latina idealice el rescate mítico de una “otredad” latinoamericana como reverso absoluto de lo dominante, es decir, como mito de un cuerpo primigenio cuya fuente natural simbolizaría el acceso directo a un conocimiento más verdadero, por auténtico, de lo subalterno y de lo femenino. Dicha imagen

ratifica, sin darse cuenta, un esquema de “división global del trabajo” que ha colocado siempre a “Latinoamérica en el lugar del *cuerpo* mientras el Norte es el lugar de la *cabeza que piensa*”, razón por la cual “los intelectuales norteamericanos dialogan con otros intelectuales norteamericanos sobre América Latina, pero sin tomar en serio los aportes teóricos de los críticos latinoamericanos” (Franco, 1995, p. 20). Varias posturas feministas latinoamericanas operan con este ideologema del cuerpo (realidad concreta, vivencia práctica, conocimiento espontáneo, biografías cotidianas, oralidad popular) que encarna la fantasía de una América Latina animada por la energía salvadora del compromiso social y de la lucha comunitaria, cuyo valor *documental* y *testimonial* sería juzgado políticamente superior a cualquier elaboración teórico-discursiva. Esta reubicación de la mujer por el lado de la experiencia personal, de la inmediatez del hacer con sus emblemas domésticos y cotidiano-populares, hace juego con la simbolización de lo femenino-latinoamericano como el otro salvaje (pre-conceptual) de la academia. Si bien es cierto que las batallas descolonizadoras, las luchas populares y las convulsiones dictatoriales en América Latina han gestado texto y conocimiento fuera del canon libresco (en vibrante contacto con la exterioridad social y política), emblematizar este cuerpo-de-experiencias como la única verdad del feminismo latinoamericano (su verdad primaria y radical: radical por extra-teórica) viene a confirmar el estereotipo primitivista de una otredad que sólo cobra vida a través de los afectos y de los sentimientos. Esta otredad se deja así romantizar por la intelectualidad metropolitana que concibe lo popular y lo subalterno, lo femenino y lo latinoamericano, como un *antes de la traducción* (una anterioridad a las mediaciones-conversiones de signos) para dejar así intacta la jerarquía representacional del centro: un centro que sigue hegemonizando las mediaciones teórico-conceptuales del pensar mientras relega la periferia al empirismo del dato

para su sociologización y antropologización a través de las historias de vida, de los documentos y testimonios.³

Crítica de la representación y multiplicación de sentidos

Toda configuración de sentido es heterogénea e incluye un proceso intertextual que reúne una diversidad de acentos a menudo contradictorios, por mucho que tal diversidad se encuentre generalmente silenciada por el reduccionismo de alguna meta-narrativa que obligue al sentido a ser *Uno*. Lo femenino es, sin duda, una voz reprimida por la dominante de identidad masculina que sobre-codifica lo social en clave patriarcal. Pero liberar esta voz largamente silenciada de lo femenino no implica substraerla del campo de tensiones que la enfrenta polémicamente a lo masculino para aislarla en un sistema aparte: un sistema que volvería a excluir la contradicción, esta vez en nombre de lo femenino (un femenino re-absolutizado como reverso puro de lo dominante) anulando así el choque de versiones (por ejemplo: masculino/femenino) que agita cualquier unidad de significación cultural. El sueño de un cierto feminismo que idealiza un más acá (originario) o un más allá (mítico) del patriarcado como espacio donde encontrar un lenguaje *puramente* femenino (un lenguaje *depurado* de toda contaminación de poder masculino), haría de este lenguaje una “atopía: una utopía, un refugio sin ley” (Kristeva, 1995, p. 357). Ningún habla puede soñarse enteramente liberada de los controles de dominación, como si circulara por un mundo completamente translúcido: definitivamente libre de las opacidades y resistencias de los antagonismos de poder. Si toda demarcación de identidad supone el afuera constitutivo de un “ellos” que se opone

3. Para una lectura crítica del uso metropolitano del testimonio latinoamericano, ver Nelly Richard (1994).

al “nosotros”, no puede haber una cultura de mujeres “completamente inclusiva donde el antagonismo, la división, el conflicto” (Mouffe, 1994, p. 56) desaparezcan para siempre. De ser así, nos encontraríamos con un universo en el que nada interrumpe la lógica cerrada de lo idéntico a sí mismo como, en este caso, la que instauraría la auto-identidad de un “nosotras, las mujeres” basada en el separatismo. Como todos los demás signos de identidad, lo femenino está incesantemente envuelto en disputas y negociaciones de fuerzas que articulan su definición en base a inclusiones y exclusiones, rechazos y consentimientos, divisiones y travesías de las fronteras entre sujetos, grupos y comunidades que incorporan el género como trazado móvil y heterogéneo. Lo femenino no es el dato expresado por una identidad ya resuelta (“ser mujer”), sino un conjunto inestable de marcas disímiles a remodelar: una elaboración múltiple que incluye el género en una combinación variable de significantes (clase, raza, edad, etc.) que entrelaza diferentes *modos de subjetividad* y diferentes *contextos de actuación*. Esta dimensión situacional de la diferenciación mujer es la que debería serle más útil a la reflexión del feminismo latinoamericano ya que le permite *pluralizar* el análisis de las diversas gramáticas de la colonización y la dominación que se intersectan en la experiencia femenina de la subalternidad cultural. Aunque la contradicción genéricosexual posee sus propias reglas que deben ser desmontadas con instrumentos conceptuales específicos al combate contra el patriarcado (los de la teoría feminista), “en los países neocolonizados, la subyugación de la mujer debe ser estudiada en términos de relaciones globales de poder” para dar cuenta de sus estratificaciones múltiples ya que, aquí, “cohabitan diosas y dioses precolombinos, vírgenes y brujas, oralidad, escritura y otras grafías; voces indígenas, mestizas y europeas; retazos de máquinas sociales, rituales, semif feudales o burguesas; pero también dioses del consumismo, voces de la ciudad y de la calle, fragmentos de

cultura libresca” (Oyarzún, 1993). Para descifrar esta composición heteróclita de marcas de identidad a menudo desencajadas entre sí, hacen falta teorías que sean flexibles en su capacidad de abrirse a la *multiplicidad articulatoria de las diferencias*; teorías para las cuales lo femenino no sea un término absoluto –ya totalizado (la Mujer) o re-totalizador de un conjunto (las mujeres)– sino *una red de significados en proceso y construcción* que se desplazan y emplazan continuamente.

Acentuar teóricamente esta función de desplazamiento y emplazamiento del signo “mujer” que se resiste a quedar atrapado en las oposiciones binarias (masculino/femenino, identidad/diferencia, centro/periferia, etc.), sólo es posible desde un feminismo de la(s) diferencia(s): un feminismo que postula múltiples combinaciones de signos en transiciones contingentes entre registros plurales y contradictorios de identificación sexual, de intervención social y de significación cultural. Nada más alejado de este feminismo de la(s) diferencia(s) que aborda el significante “mujer” en la discontinuidad teórica y política de sus múltiples planos de enunciación, que el rescate de lo vivencial como conciencia primaria de un femenino latinoamericano reducido fusionalmente a los mitos del cuerpo y la naturaleza.

Bibliografía

- Butler, Judith (1990). Variaciones sobre sexo y género. En Benhabib, Seyla y Cornell, Drucilla (Eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Colaizzi, Giulia (1992). Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate. En *Debate feminista*, 5, 108-123.
- Franco, Jean (1995). Un retrato. En *Revista de crítica cultural*, 11, 18-25.

- Kristeva, Julia (1995). El tiempo de las mujeres. En *Debate feminista*, 10.
- Montecino, Sonia (1991). *Madres y huachos; alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Mouffe, Chantal (1994). Feminismo, ciudadanía y política democrática radical. En *Revista de Crítica Cultural*, 9, 48-56.
- Oyarzún, Kemy (1993). Género y etnia; acerca del dialogismo en América Latina. En *Revista chilena de literatura*, 41.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Richard, Nelly (1994). Bordes, diseminación, postmodernismo: una metáfora latinoamericana de fin de siglo. En Ludmer, Josefina (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Scott, Joan (1999). Experiencia. En *Hiparquia*, 10. Disponible en <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volx/experiencia>

Los extravíos de la cita teórico-cultural: feminismos, estéticas travestis y teoría *queer**

Una micro-narrativa local

Me resulta cada vez más necesario diversificar las cartografías locales de creación y pensamiento en torno a las sexualidades críticas para hacer valer las coyunturas en las cuales van tomando cuerpo –individual y colectivo– los planteamientos discursivos, las organizaciones micro-políticas y los montajes estéticos de las prácticas feministas y de la disidencia sexual en Chile y América Latina. La singularidad de las motivaciones que deciden la *puesta en escena* de cada intervención político-cultural se ve generalmente omitida por aquellas investigaciones académicas cuyo vuelo a distancia no alcanza a tomar nota de las contingencias (políticas, institucionales, académicas, etc.) en función de las cuales los proyectos críticamente situados definen sus recursos de enmarque y desmarque tácticos.

La introducción de lo *queer* como un repertorio convenido internacionalmente para designar un conjunto de estéticas y políticas movilizadas por la intención de pervertir y subvertir la categoría de género ha suscitado varias respuestas y

* Este texto fue publicado en *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018).

contra-respuestas en América Latina.¹ En primer lugar, dichas estéticas y políticas cuestionan el uso acrítico de una nomenclatura impuesta por la universidad norteamericana, colocando bajo sospecha el eje norte/sur que determina geopolíticamente la transmisión-reproducción-circulación de los saberes indexados de la academia transnacional. En segundo lugar, problematizan lingüísticamente el término “*queer*” como un término acentuado por un historial de denotaciones y connotaciones en inglés que no logra ser traspasado al español y, por lo mismo, buscan sinónimos más familiares (por ejemplo: “tortillera, marica y travesti”)² que equivalgan al sentido de lo *torcido* y lo *desviado* incluidos en la definición original. En tercer lugar, intentan recrear genealogías latinoamericanas de poéticas afines a lo que hoy nombra la sensibilidad *queer* para demostrar, con estas genealogías diferenciales y alternativas, que existe una producción cultural local en materia de sexualidades críticas que surgió con anterioridad a la catalogación internacional de lo *queer* y que amerita ser movilizada desde el sur para su confrontación con el imperialismo académico de las terminologías y bibliografías metropolitanamente consagradas.³

Debo confesar que no me interesan tanto las discusiones sobre la propiedad o bien la impropiiedad de lo *queer* como vocablo, por considerar que no existen reglas generales y que su uso

1. Es tan abundante el material de referencia que sólo menciono aquí tres de las lecturas que me son más próximas: Brad Epps (2012), Juan Pablo Sutherland (2009) y Felipe Rivas San Martín (2011).

2. La editorial del número 1 (octubre 2005) de la revista *Torcida* (CUDS) –firmada por su director, Felipe Rivas San Martín– señala que “esta revista es tortillera, marica y travesti y no *queer* porque el término *queer* se descontextualiza enunciado en esta geografía política y cultural latinoamericana”.

3. No podría dejar de mencionar tres importantes textos de referencia que problematizan el canon internacional de lo *queer* desde aproximaciones latinoamericanas: Brad Epps (2005); Felipe Rivas San Martín (2012); Fernanda Carvajal (2013).

(variable, contingente) puede resultar más o menos oportuno según los contextos discursivos en los que se busca insertar. Más me interesan los ejercicios que, con motivo y/o pretexto de lo *queer*, se están realizando en Chile y América Latina para revisar las dinámicas de fuerzas y deseos en torno a lo político-sexual que entrecruzan la teoría y la crítica feministas, las ficciones travestis de los ochenta y los más recientes activismos de la disidencia sexual.

En *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista* (2009), Juan Pablo Sutherland menciona un episodio poco divulgado que se inserta por primera vez en una narrativa local sobre activismo homosexual, feminismo(s) y teoría *queer*, señalando lo siguiente:

Es emblemático el hecho de que en medio del auge de las políticas de identidad en Chile, Nelly Richard, en conjunto con un grupo de activistas homosexuales del Movimiento de Liberación Homosexual (histórico) y organizado por el programa de radio *Triángulo Abierto*, exhibieron en una disco gay en el centro de Santiago (1995) el legendario documental *Paris is burning* de Jennie Livingston, documental que fue la base de una multiplicidad de discusiones teórico-políticas en la escena *queer* de los noventa en Estados Unidos, y que Judith Butler citó en su fundacional libro *El género en disputa* (2009, p. 17).

Habiendo sido yo la instigadora de este encuentro subterráneo, quizás valga la pena testimoniar el *cómo*, el *por qué* y el *para qué* de dicha iniciativa cuya motivación crítica se entrelazaba con previas deambulaciones ensayísticas mías por los entremedios del arte travesti y del feminismo deconstructivo. Tal vez la rememoración de este itinerario algo personal contribuya, en muy pequeña escala, a completar mapas que, junto con recoger textos y obras ya fácilmente reconocibles a escala internacional, se abran al recuerdo más borroso de puestas en escena muy precarias. Al vagar sin

archivos, estas puestas en escena precarias y difusas (que condensan las huellas micro-diferenciadas de cómo se debatieron localmente ciertas apuestas y propuestas creativas) frustran el control investigativo de la academia globalizada sobre la documentación teórica y cultural latinoamericana, haciendo chocar sus claves autorizadas de validación de las fuentes con la memoria residual de gestos caóticos, semi-extraviados, que sustentan una memoria crítica de lo periférico.

Cuerpos de citas

El libro *Márgenes e Instituciones* ([1987] 2007) agrupó teóricamente al conjunto de prácticas experimentales de la Escena de Avanzada que se formuló bajo represión militar, destacando el protagonismo de la corporalidad como soporte de intervención artística. Sin ni siquiera entrar en el detalle de cómo el género *performance* había sido modulado por la historia del arte internacional, *Márgenes e Instituciones* respondía a una urgencia: la de subrayar el modo en que el cuerpo, al traspasar la frontera entre “lo individual (biografía e inconsciente) y lo colectivo (programación de los roles de identidad según normas de disciplinamiento social y sexual)” (Ibíd., p. 77), ofrecía la posibilidad de que “una gestualidad no codificada por el discurso público hiciera aflorar capas reprimidas de significación que lograban así acceder a una bloqueada superficie de lectura carnal” en tiempos de censura y persecución dictatoriales (Ibíd., p. 18). La aparición del cuerpo como material creativo en las prácticas de la Escena de Avanzada no sólo introdujo una ruptura neovanguardista con la tradición oficial de los soportes y las técnicas de la historia chilena de las Bellas Artes sino que además hizo explotar, en aquellos años de resistencia política, la rebeldía de una pulsión biográfico-sexual que supo

deseestructurar el molde de las identidades uniformadas y regimentadas por la ideología de género de la dictadura.

La rebeldía corporal de estas obras insurgentes de la Escena de Avanzada se topaba con múltiples frentes de antagonismo. Por un lado, la reconquista del cuerpo sexuado como un campo de libre experimentación de género(s) desafiaba simbólicamente el autoritarismo del discurso patriarcal de una sociedad militarizada. Y, por otro, acusaba la censura ideológica de aquella izquierda militante envuelta en la prioridad del combate anti-dictatorial que, en nombre del marxismo clásico como aparato de análisis de los conflictos de las clases sociales, desconfiaba siempre de las revueltas del imaginario y de los desbordes simbólicos de la fantasía, la subjetividad, el inconsciente y el deseo. El énfasis colocado por *Márgenes e Instituciones* en obras como las de Carlos Leppe y Juan Dávila se asociaba al desenfreno creativo de estas obras que llenaron el escenario del arte con la materialidad física de un cuerpo que, junto con asumir las heridas nacionales causadas por la persecución política y los maltratos de la discriminación social y sexual, insistía en descargar una energía libidinal que anarquizaba el formato tanto oficial (la dictadura) como militante (la izquierda contestaria) de la identidad y la sexualidad obligadas.

Mi interés específico en las obras de C. Leppe y de J. Dávila radicaba en cómo sus cuerpos eran retorizados (en la pintura y la *performance*) como *cuerpos de citas*, es decir, como cuerpos sin continuidad ni integridad orgánicas: unos cuerpos cuyas uniones y desuniones de restos bastardos hablaban de una identidad no natural (no *dada*) sino que artificial (*compuesta*), no unificada sino que diseminada, no permanente ni definitiva sino que fluctuante y reversible. Al echar a perder la unidad del Todo como sueño humanista de la armonía del yo, los cuerpos rotos y desensamblados de C. Leppe y J. Dávila me incitaron a realizar una lectura deconstructiva –entre la semiótica y el psicoanálisis– de

las partes sueltas de identidades fraccionadas que rompían con el universalismo filosófico de la metafísica del ser. Todo esto a comienzos de los ochenta en Chile. La defensa teórica y crítica de estas corporalidades armadas mediante efectos-de-representación que negaban el esencialismo y el determinismo sexuales del cuerpo biológico polemizaba, también, con aquel feminismo autónomo que inspiraba a los movimientos de mujeres chilenas de los ochenta que batallaron valientemente contra la dictadura y el patriarcado. El feminismo autónomo de los ochenta en Chile, basado en la esencialización de un cuerpo-identidad “mujer” que cohesionara su lucha anti-patriarcal, se basaba en la oposición entre lo masculino y lo femenino como conjuntos de atributos predefinidos. La orientación crítica de la que participaban mis textos sobre escritura y feminismo de fines de los ochenta pretendía desestabilizar esta creencia feminista en la diferencia-mujer como fundamento ontológico, como naturalismo sexual y sustancialismo de identidad, al considerar que ni la “mujer” ni el “género” ni la “diferencia sexual” son categorías plenas sino entreabiertas. La teoría postfeminista que orientaba mis textos de ese entonces hablaba, anti-esencialistamente, del signo “mujer” como formación interseccionada por diversos regímenes de subjetividad, deseo, poder y discurso: una formación que debe ser permanentemente rearticulada mediante versátiles políticas de conversión-traducción entre cuerpos y enunciados móviles que combaten la idea de que la *identidad* (hombre) y la *diferencia* (mujer) son entidades absolutas y cerradas sobre sí mismas.

Simulacros de identidad y retóricas de la copia

El travestismo como motivo estético, como desboblamiento sexo/género y como trampa conceptual y metafórica que engaña el dogma esencialista de la identidad-Una se desplegó, primero, en

mis textos sobre las obras de C. Leppe y J. Dávila y después, a fines de los ochenta, en los escritos sobre *La Manzana de Adán* de Claudia Donoso y Paz Errázuriz (1989) y las *performances* de Las Yeguas del Apocalipsis (Francisco Casas y Pedro Lemebel). Se trataba de corporalidades paródicas que desnaturalizan las identificaciones genéricas al burlarse tanto de la disyuntiva masculino/femenino como del realismo sexual de una corporalidad biológica. Su travestismo escenificaba las oscilaciones del género que revierten el dato supuestamente invariable de una sexualidad marcada por el principio de realidad de los cuerpos “hombre” y “mujer”, ocupando disfraces cuyo suplemento exagera las derivaciones miméticas de lo femenino en la exterioridad de máscaras que desfiguran toda creencia homogénea en la profundidad e interioridad del yo-mujer.

Me resultaba especialmente provocativo el modo en que C. Leppe, J. Dávila y Las Yeguas del Apocalipsis, al reacentuar la metáfora travesti desde el sur, evidenciaban los engaños de una relación de dominio metrópolis-periferia que concibe el centro como modelo (el *original*) colocando a América Latina en el lugar –subalterno– de la reproducción y la imitación que determina la condición inferior de la *copia*. Bien es sabido que la problemática de la “identidad latinoamericana” se vio atravesada, en su versión latinoamericanista de los sesenta, por la tensión entre lo *propio* (lo no-contaminado por el imperialismo y colonialismo de los centros de poder metropolitanos) y lo *impropio* (lo que, al venir de afuera, invade un continente autóctono con modas y estilos foráneos que contaminan la autenticidad de lo primigenio). Lo propio y lo impropio son parte de una serie de oposiciones creada por sistemas duales de categorías como lo puro y lo impuro, lo natural y lo artificial, lo auténtico y lo falso, lo principal y lo secundario, lo intrínseco y lo extrínseco, lo sustancial y lo derivativo. Para una cierta tradición latinoamericanista, lo “propio” del ser latinoamericano

pertenece al núcleo-esencia originario de una identidad *no retocada*, es decir, una identidad atada al sustrato arcaico de la tierra virgen y del cuerpo primitivo que deben ser protegidos de la implantación de lo foráneo acusado de desvirtuar lo nativo. La insidiosa metáfora travesti construida desde el sur por C. Leppe, J. Dávila y Las Yeguas del Apocalipsis se entrometía perversamente en esta desgastada controversia latinoamericana entre lo *propio* (lo genuino) y lo *ajeno* (lo prestado, lo falso), apostando a la hibridez de parches de identidad que llevan la deformación de la copia (periférica, femenina) a desacreditar la pretensión (europea, masculina) de que el Original fije su jerarquía de autoría-autoridad. La fantasía plagaria del travesti latinoamericano hiperbolizaba por las técnicas del remedo y la simulación se reía de la condena metropolitana a que las copias fuesen subvaloradas como defectuosas. Esta fantasía travesti usaba los excesos de lo femenino-feminizante para poner en crisis el fundamento occidental-dominante del original que prohíbe su adulteración. La metáfora travesti elaborada desde el sur se vengaba del juicio metropolitano que le reprocha a la periferia su falta de originales y de originalidad, hiper-retorizando el cuerpo de origen (latinoamericano) como un cuerpo ya traficado por múltiples suplantaciones y reciclajes de identidad. El arte del simulacro travesti que consiste en *posar de otra* exhibiendo los artificios de la sustitución masculino-femenino, se convertía en una sátira del dogma eurocentrista y heterosexual que le asigna al modelo las virtudes de lo fundante, lo único y lo verdadero, mientras que condena a la copia a la simple reproducción mecánica de un duplicado lleno de fallas. Dicho con otras palabras:

vista desde el centro, la copia periférica es el doble rebajado, la imitación desvalorizada de un original revestido de la plusvalía que le entrega su condición de referente metropolitano. Pero vista desde sí misma, la copia periférica es una sátira

postcolonial de cómo el primermundismo proyecta en la imagen latinoamericana representaciones falsas de originariedad y autenticidad que obedecen a su nostalgia primitivista de América Latina como continente virgen e identidad primitiva (Richard, 1993, p. 68).

Al proceder a denunciar artísticamente la falacia de lo autóctono mediante los revestimientos de un cuerpo basado en desapropiaciones y contra-apropiaciones de una identidad verdadera que prefería moverse entre originales falsos y copias desviadas, el travestismo de C. Leppé, J. Dávila y de Las Yeguas del Apocalipsis se convertía en un instrumento subversivo para desmistificar toda nostalgia hacia un modelo natural-originario de identidad tanto sexual como latinoamericana.

Habiendo cautivado mi imaginación crítica la sobreactuación travesti de un cuerpo periférico que escamotea el original tras los subterfugios de un arte de la copia que funciona en América Latina como crítica incisiva a la autoridad superior del Modelo en tanto patrón (masculino, eurocentrista) de lo consustancialmente verdadero, ¿cómo no me iba a apasionar el debate en torno a las ambivalencias de la práctica *drag queen* de los negros y latinos marginales de Nueva York que abordó Judith Butler con motivo del documental *Paris is burning* (1991) de Jennie Livingstone?

En *Masculino/Femenino* (1993) y en *Residuos y metáforas* (1999), había evocado a los travestis pobres de San Camilo (unos travestis de la calle con los que Las Yeguas del Apocalipsis intercambiaban sus claves de marginalidad urbana y, también, sus estrellados de la fama) para subrayar cómo estos travestis de barrio armaban sus vestuarios con prendas sacadas de las tiendas de ropa usada norteamericana, confeccionando así una femineidad de *segunda mano* (1993, p. 73-74). A diferencia de los negros marginales que se muestran como *drag queens* en *Paris is burning* imitando a las *top*

models blancas que ilustran la convención publicitaria de una femineidad de mercado, las Yeguas del Apocalipsis y los travestis de San Camilo lucían sus artimañas del doblaje en un *sinfín de la copia de la copia de la copia* al reciclar en sus barrios suburbanos las sobras de la reventa periférica de la ropa usada norteamericana. Podría decirse que el travestismo latinoamericano y su femineidad de segunda mano trabajaban con la decadencia de los originales de la moda internacional ya rebajada a saldos, realizando así un cruce trans-mimético entre lo “casi mujer” y lo “casi nuevo” que arrastraba inéditas mezclas y revolturas entre lo *importado*, *lo devaluado* y *lo impostado*. Esta era una de las vueltas periféricas (latinoamericanas) que, según yo, le faltaba a la discusión académica metropolitana sobre la marginalidad *drag* de *Paris is burning* para complejizar con ella el juego entre *modelo* y *copia* desde el eje *norte-sur*. Sorprendentemente, esta vuelta no cursada encontraría en la disco Naxos de Santiago de Chile un escenario heteróclito de difracción y refracción de las miradas sobre lo *trans*, en el doble sentido del término que, mutante, quiere decir “a través de” y “al otro lado”.

Reconstitución de escena

Es sabido que la primera circunstancia en que la terminología de lo *queer* irrumpe formalmente en la academia es la de un taller de “teoría *queer*” dirigido por Teresa de Lauretis en 1990 en la Universidad de California donde ella emplea aquel término –deliberadamente promiscuo en sus significados– para criticar la homogeneización blanca de los Estudios Gays y Lésbicos, cuya institucionalización académica en Estados Unidos iba acompañada de dos inquietantes procesos sociales y políticos que el nuevo término buscaba cuestionar: por un lado, las nuevas estrategias del mercado capitalista destinadas a explotar las subcategorías de

identidad sexual (por ejemplo, lo gay) convirtiéndolas en rentables nichos de consumo urbano y, por otro, la actitud cada vez más integracionista de las minorías homosexuales que se auto-organizan públicamente para encargarle al Estado el procesamiento de sus reclamos contra las discriminaciones de sexo y género. Sin embargo, las polémicas repercusiones del término *queer* estallaron internacionalmente con la publicación de *Gender Trouble* ([1990] 1999) de Judith Butler. *Gender Trouble* interpelaba vehementemente al feminismo entonces agrupado teóricamente en la academia internacional en torno a la noción de “diferencia sexual”, desustancializando dicha noción para no avalar con ella la trampa del binarismo sexual que invierte simétricamente la jerarquía masculino-femenino solo cambiando el término superior-dominante (masculino) por el término inferior-reprimido (femenino), sin alterar con este cambio de posiciones el fundamento mismo de la estructura dual que captura a ambos términos en un esquema fijo de oposiciones complementarias. J. Butler desmonta la conceptualización feminista del sistema sexo-género que sugiere una lisa continuidad entre dato natural (ser mujer) y representación cultural (identificarse plenamente con “la mujer” y encarnar el parecido que vincula entre sí a “las mujeres”), introduciendo la noción de *performatividad* para designar con ella el proceso de entrenamiento de roles destinados a que los sujetos hombres y mujeres adhieran a la norma heterosexual según reglas que fijan una plena adecuación entre la corporalidad sexual y su identificación binaria de género. *Gender Trouble* tuvo el mérito de introducir márgenes de ambigüedad y disonancia en el aparato categorial del feminismo de la diferencia sexual, fisurando su postulado básico de la unidad de “las mujeres” al realzar las grietas de no coincidencia –internas y externas– que fraccionan y desunifican permanentemente tanto a los sujetos como a las comunidades. Llevando el concepto de performatividad de género a

uno de sus ejemplos más gráficos, J. Butler realza el travestismo como una actuación que, al teatralizar una discordancia corporal entre significativo y significado, rompe definitivamente con la idea de una identidad sexual primera y última. El travestismo de género pasó a ser una de las figuraciones *queer* más divulgadas de J. Butler, aunque siempre vale la pena desmentir la caricatura que suele identificar a dicha autora con la defensa de una “subversión performativa” cifrada *acríticamente* en los *drags*, ya que la propia J. Butler se ha encargado de advertirnos que “la parodia por sí sola no es subversiva, y debe de haber una manera de entender qué es lo que hace que ciertos tipos de actuación paródica realmente sean perturbadores, verdaderamente inquietantes, y qué repeticiones pueden domesticarse y volver a circular como instrumentos de hegemonía cultural” (2001, p. 170). Esta línea de distinción –necesaria de ser trazada– entre lo *perturbador* (lo alterador) y lo *domesticado* (lo funcional y normalizador) de las imitaciones paródicas de género que había esbozado J. Butler en *Gender Trouble*, reaparece con nitidez en *Bodies that matter* (1993) cuando la autora se preocupa de analizar el controvertido documental *Paris is burning* de J. Livingston.

La película *Paris is burning* retrata a homosexuales y travestis afro-americanos y latinos de Harlem que ficcionan con sus apariencias para saltar el cerco de las discriminaciones raciales y sexuales que los afectan diariamente, haciendo transitar su pobreza por una migración de género que se cumple en el intervalo de ciertas competiciones de baile y moda que, citando paródicamente a los desfiles de alta costura, se realizan en salones urbanos destinados especialmente a estas competiciones. Por un lado, es cierto que estos *drags queens* transgreden corporalmente el sistema heterosexual que les encarga a las identidades masculinas y femeninas el hecho de mostrarse siempre congruentes con su adscripción de género a través, por ejemplo, de la vestimenta. Pero

por otro lado, los gays latinos y afroamericanos de *Paris is burning* retratados por J. Livingston confiesan, sin doblez, que los desfiles travestis son para ellos una promesa de éxito individual que representa “lo más cercano que llegaremos a estar del mundo de la fama y del dinero” o bien que “El sueño de las minorías es vivir y verse como se muestran los blancos de Estados Unidos”.⁴ *Paris is burning* sería, entonces, un claro ejemplo de cómo la expresión paródico-sexual de los *drags* marginales no es de por sí subversiva ya que sus metamorfosis más disparatadas pueden concluir en la banal reafirmación del modelo blanco-heterosexual al que imitan, no para criticarlo sino para llegar a beneficiarse de sus anhelados privilegios. Cuando J. Butler instala la pregunta de qué es lo que distingue, por un lado, a la parodia como *recurso de deconstrucción crítico-política de la sexualidad normativa* de, por otro, la parodia como *reinscripción legitimadora de la jerarquía dominante modelo/copia*, la misma autora responde que depende “de un contexto y una recepción que puedan generar confusiones subversivas”, es decir, depende siempre de “¿qué actuación y en dónde?” (2001, p. 170; mis cursivas). Coincido con J. Butler en el énfasis puesto en la especificación del contexto como criterio para marcar diferencias estratégicas entre lo *imitativo*, lo *paródico* y lo *subversivo* de aquellas *performances* sexuales que reinterpretan el significado cultural del género. De ahí el interés que tuve en poner doblemente a prueba las relaciones *modelo-copia* y *centro-periferia* para responder a esta pregunta de “¿qué actuación y en dónde?” referida a las prácticas *trans*, exhibiendo el video neoyorkino *Paris is burning* en un descolocado y descolocador marco de recepción sublocal.

En su condición de activista del Movimiento de Liberación Homosexual (MOVIHL histórico) y de conductor del programa

4. Estas son declaraciones de algunos de los *drags queens* que testimonian sus posturas y anhelos en *Paris is burning*.

Triángulo abierto en el que colaboraba J. P. Sutherland, Víctor Hugo Robles aceptó ser parte de la iniciativa de proyectar y discutir *Paris is burning* sugiriéndome a la vez que realizáramos la proyección del documental en la Disco *Naxos*: una disco gay ubicada en Alameda con la que el programa *Triángulo Abierto* mantenía algún tipo de intercambio al regalarles entradas a sus auditores.⁵ Mientras la discoteca *Fausto* (que se había inaugurado en plena dictadura como la primera disco gay chilena) atendía en Providencia a un público de barrio alto que, salvado por su clase social, no parecía temerle a la vigilancia policial que controlaba la ciudad, la disco *Naxos* recibía a gays, prostitutas y travestis del centro urbano cuya marginalidad popular y lumpen se veía riesgosamente expuesta a la violencia callejera del acoso militar contra los cuerpos sospechosos. El recuerdo de este contexto de persecución dictatorial es una de las primeras marcas (imborrables) de localización histórica y política que diferenciaba nuestra percepción sobre las identidades populares estigmatizadas que transitaban por las noches de la ciudad de Santiago de Chile la mirada sobre los *drag queens* que podían compartir los espectadores de *Paris is burning* con los lectores de J. Butler en Estados Unidos. Me acuerdo de un detalle: cuando visité por primera vez con V. H. Robles la disco *Naxos* ubicada en un amplio subterráneo de Alameda 776, me impresionaron el decorado faraónico de sus columnas, sus butacas de terciopelo, sus espejos y pasarelas. El decorado *kitsch* de la

5. Comenta V. H. Robles: "Nelly Richard, entonces directora de la *Revista de Crítica Cultural*, se acercó al movimiento homosexual con la propuesta de proyectar en Chile *Paris is burning* de Jennie Livingstone, un documental que relata el movimiento conocido como 'cultura de baile' en Nueva York y explora los conflictos derivados de la sexualidad, lo *drag*, la raza, la clase social y el género. Lo proyectamos en la discoteca gay *Naxos* de Alameda con San Antonio y mirado a la distancia se trata de las primeras aproximaciones en Chile a lo que se conoce ahora como teoría *queer*" (en Federico Galende, 2000, pp. 236-238).

Naxos (nuevamente la *copia* como imitación bastarda de un estilo fastuoso transformado en ruina decorativa como parodia latinoamericana) le hacía un guiño burlón a los delirios de grandeza de los *drags queens* que, en Harlem o el Bronx, buscaban desquitarse de la pobreza desfilando como modelos de alta costura en salones de baile que, pese al privilegio metropolitano de su ubicación, se encontraban desprovistos de todo lujo. Otra inversión de escena para que las carencias periféricas de cuerpos homosexuales acosados por la miseria y el terror callejero se olvidaran, transfigurativamente, de la siniestra dictadura militar.

La escena que diseñamos con V. H. Robles contemplaba como público a militantes homosexuales y feministas, entre otros cuerpos sociales y culturales.⁶ *Triángulo abierto*, primer programa de homosexuales, lesbianas y trans que conducía V. H. Robles, era un programa radial que dependía de la Casa de la Mujer La Morada que funcionó para varias de nosotras en los ochenta y noventa como principal espacio de confluencias feministas entre activistas, comunicadoras sociales, abogadas, filósofas, críticas literarias, escritoras, fotógrafas, etc. El protagonismo que el feminismo más directamente ligado al movimiento social le otorgaba a la experiencia vital de la acción política comunitaria, hacía que los ejercicios teóricos del pensamiento cultural se toparan generalmente con una leve capa de desconfianza que, pese a lo acogedor del espacio, flotaba durante nuestros frecuentes encuentros en La Morada. El feminismo autónomo de los años ochenta en Chile solía considerar a la teoría feminista culpable de una intelectualización

6. Me acompañaban en la mesa de presentación de *Paris is burning*, además de V. H. Robles, Marisol Vera –directora de la Editorial Cuarto Propio– y el antropólogo socio-cultural Marcial Godoy, actual Director Asociado del *Hemispheric Institute of Performance and Politics* de *New York University (NYU)* a quién había conocido en Nueva York gracias a una amiga común: la crítica literaria norteamericana Jean Franco.

masculina del discurso que sofocaba la espontaneidad de los intercambios entre mujeres que, según dicho feminismo, debían quedar librados a la vivencialidad, la corporalidad y la afectividad. Este mismo feminismo del movimiento social solía también desestimar el análisis del arte y la literatura, por no concederle el valor crítico-político que algunas de nosotras sí le otorgábamos: el de una reconfiguración simbólica de los entramados de signos, lenguaje y pensamiento en los que se inscriben lo masculino y lo femenino como un universo simbólico-cultural que es necesario remodelar discursivamente. Digo esto para recalcar el hecho de que la sofisticación intelectual de la teorización postfeminista de la obra de J. Butler elaborada, además, desde la academia norteamericana, sumado a la tardía traducción de sus textos al español y su lenta incorporación a los programas de estudios de género en las universidades chilenas, eran factores muy poco propicios a la recepción local del trabajo de dicha autora a comienzos de los noventa en Chile. A su vez, mi interés crítico hacia la metáfora travesti había sido juzgado estrambótico por el feminismo de corte sociológico que reinaba en aquellos años de la dictadura: un feminismo sociológico que cuestionaba la atención prestada a la figura del travestismo como una digresión manierista respecto de las políticas de género por cómo el travestismo, al reforzar groseramente el estereotipo de una femineidad ornamentada para seducir desde el maquillaje, traicionaba la seriedad político-organizativa de la toma de conciencia de la lucha anti-patriarcal con lo suntuario de sus reestilizaciones corporales. Eran tiempos, además, en que el movimiento homosexual chileno carecía de un “discurso homosexual” en cuanto dispositivo teórico-crítico, al estar prioritariamente dedicado a fortalecer socialmente plataformas reivindicativas que pelearan contra la represión y la discriminación gay: “No se puede hablar todavía en Chile de un ‘discurso homosexual’ con tanta movilidad de registros como la

desplegada por el feminismo (...). La lucha contra la dictadura era el referente de movilización política en esos años, y había poca cabida para cuestiones que se consideraban laterales, distractoras” (Sutherland en *Revista de Crítica Cultural*, 2000 citado en Sutherland, 2009, p. 64-65).

El concurso local de circunstancias más bien desfavorables que aquí describo no podía sino generar complicaciones y desencuentros de lecturas en torno al video *Paris is Burning* cuando se exhibió en la disco Naxos: una exhibición que, en palabras de J. P. Sutherland, “causó en los militantes homosexuales (y feministas) una cierta incomodidad y desconcierto, quizás por exhibir una lectura de prácticas *queer* que no coincidían con las políticas de identidad de ese momento, momento caracterizado por la emergencia de las políticas de representación y visibilidad de las organizaciones homosexuales en Chile” (2016, p. 17).

Lo que generó “incomodidad y desconcierto” en la escena de la disco Naxos provino seguramente de la falta de mediaciones críticas que sirvieran de cadenas de relevo y transferencia entre enunciados culturales tan disociados unos de otros en el tiempo y en el espacio: la corriente local del feminismo autónomo que predominaba en la escena chilena, las estéticas travestis bajo dictadura, la realidad social del movimiento homosexual chileno durante la transición, la teoría importada de lo *queer* y sus prácticas *drag* de Nueva York. Pese a que esta sensación de “incomodidad y desconcierto” pudiese haber convertido la escena de la Naxos en un acto fallido, rescato como productivo el conflicto de inteligibilidad (paradojas, malentendidos) que *afectó* a la cita teórico-cultural de lo *queer* en su viaje entre centro (Norte) y periferia (Sur). Este *afectar* (hecho de afectación y de afectos) mostró el anverso y el reverso de dos esferas de aparición de los cuerpos: la esfera documental de los *drags queens* de Nueva York en el video *Paris is burning* y la esfera testimonial que consignó la presencia física

aquella noche en la disco Naxos de Francisco Casas y Pedro Lemebel (Las Yeguas del Apocalipsis) quienes asistieron a la exhibición. La intensidad del contraste entre, por un lado, el desfile de pasarelas de los *drags queens* de *Paris is burning* subordinados a la cadena primermundista de aspiraciones metropolitanas y, por otro, el desencaje local –provinciano– de Las Yeguas del Apocalipsis evidenció cómo la fuerza de extrañamiento contra-cultural de dos “locas” periféricas era capaz de trastocar virulentamente el repertorio *queer* de las poses exóticas.

La figura de la “loca” había sido ya declamada en América Latina por la ensayística del argentino Néstor Perlongher:⁷ una figura de la que se reclamaban las *performances* de Las Yeguas del Apocalipsis y las crónicas urbanas de P. Lemebel. En su libro *La prostitución masculina*, N. Perlongher ya advertía que “las nomenclaturas de género discriminan (...) según un proceso de afeminamiento paulatino cuyo extremo es la loca escandalosa y su límite: el travesti” (1993, p. 65). Con un dejo de tristeza y amargura estrechamente vinculado al fantasma del Sida, N. Perlongher nos anticipaba que “el prototipo caricatural de ‘loca’ cede el paso al paradigma de una ‘identidad gay’, redefinida por los militantes homosexuales para liberarla de la imagen que hace del homosexual, en el mejor de los casos, un hombre afeminado, en el peor, una mujer fallida” (Ibíd., p. 12). En Chile, el Movimiento de Liberación

7. Si bien N. Perlongher era conocido como un brillante poeta en algunos circuitos poético-literarios chilenos especialmente admirativos de su inolvidable “Hay cadáveres”, no ocurría lo mismo con sus ensayos. En el número 4 de la *Revista de Crítica Cultural* (noviembre 1991), introdujimos esta dimensión ensayística de N. Perlongher al publicar el texto “Condiciones de una cartografía deseante”. Para mí, el fulgor de su prosa se volvía aún más resplandeciente cuando se conjugaba con su reflexión teórica sobre los “devenires minoritarios” destinados a luchar contra las consignas identitarias de la militancia homosexual que, según el autor, obstruía la multiplicidad de las subjetividades disidentes.

Homosexual MOVİHL (histórico), había vivido el paso de la dictadura a la transición siguiendo el mismo “desarrollo monopólico de las formas de homogeneización orientadas al gay macho” (Ibíd.), tal como lo recuerdan estas palabras correctivas, enderezadoras, del ex dirigente Rolando Jiménez en contra de *los afeminados*: “la reivindicación que algunos hacen de la loca es un flaco favor a la lucha en contra de la discriminación de que somos objeto, ya que reafirma el discurso de los homofóbicos que nos ubican en una zona ambigua donde no somos ni hombres ni mujeres” (en Robles, 2008, p. 89).⁸ Contra el pronunciamiento demasiado recto de los dirigentes del MOVİHL que, en nombre de los derechos igualitarios de los homosexuales, favorece la expresión *homo* que se replica como espejo en la pareja gay-gay, se sublevaban –*quebradas*– Las Yeguas del Apocalipsis: “elegimos ese lugar travestido de la mujer para actuar (...) Aquí estamos y con todo el disfraz del travestismo y de la bataclana para apuntar desde un lugar que era el más perseguido dentro del mundo homosexual” (en Robles, 2008, p. 29). Mientras que los *drags queens* (negros, latinos) de Paris is burning imitaban los desfiles de alta costura reafirmando así el modelo capitalista de la mujer blanca primermundista, la “loca” tercermundista (incrustada regionalmente como una joya “neobarrosa” en la escritura de N. Perlongher y de P. Lemebel y en las *performances* de Las Yeguas del Apocalipsis) elegía compartir el lugar menospreciado de lo femenino para abrir líneas de fuga contra-hegemónicas tanto en el *sistema heterosexual* como en el *discurso homosexual*; unas líneas de fuga capaces, en los años ochenta, de agrietar los bloques autoritarios de la violencia

8. En la tarea de recrear cartografías locales en torno a sexualidades críticas, se impone –como una lectura crucial– este primer libro de V. H. Robles armado con retazos de la memoria de la homosexualidad en Chile que dejaron su “hueco” en el imaginario cultural nacional.

dictatorial y luego, en los años noventa, de resquebrajar la fachada cultural del falso pluralismo democrático.

La excéntrica escena (pre-*queer*) de la disco Naxos (1995) como una escena plagada de lapsus y erratas se caracterizó por los baches de no-comprensión que separaban texto y contexto, lecturas y contraescrituras, en este trayecto inverosímil entre una cita *queer* norteamericana y un entorno local dividido internamente por varias rupturas de entendimiento entre teoría, política y estéticas. De ahí el interés crítico de esta escena de múltiples disensos que, subterráneamente, se potencian en el encuentro-desencuentro de los cuerpos y los signos.

Brillos y opacidad

Quizás lo más singularmente conmovedor del escenario de la Naxos fue el aura de lejanía que comenzaba a rodear la figura periférica de la “loca” encarnada en la disco por Las Yeguas del Apocalipsis, justo cuando la reconfiguración neutra de los cuerpos homosexuales le estaba ya reprochando al travestismo latinoamericano su culto ornamental de una femineidad *pasada de moda*. Lo “pasado de moda” designa algo que no se condice con la evolución de los estilos cuya actualidad vestimentaria redefine globalmente a lo masculino y lo femenino mediante prendas que se vuelven cada vez más intercambiables: “Un travesti resulta anacrónico en la medida en que hoy las mujeres y los hombres se han vuelto más andróginos. El acento, el énfasis puesto en el travesti como hipermujer queda algo descolocado, (...) nostálgico, ‘retro’” (Echavarren, 1998, pp. 43-52). Pero, además, lo “pasado de moda” marcaba el corte de un recambio que involucra a toda una nueva escena político-sexual: una escena cuyo presente considera que ya no existe necesidad de recurrir a transfiguraciones alegóricas como la del travesti (surgidas en el pasado de censura de

la dictadura militar) para transgredir el formato de la sexualidad normativa, siendo que las reivindicaciones sexuales se pueden expresar hoy en el lenguaje directo de un reclamo público que exige liberalizar conductas y derechos: “el activismo trans viene otorgando desde los años noventa ‘realidad’ (...) a un asunto (el travestismo) excesivamente estetizado, hegemonizado por la crítica cultural del arte” y que ahora habla el lenguaje de “la privación social, la precariedad económica, la exclusión del sistema educativo y, más recientemente, debates públicos como la ley de identidad de género y la despatologización de la transexualidad” (Rivas San Martín, 2012, p. 253).⁹

Lo de la disco Naxos ocurrió casi diez años antes de que Beatriz Preciado llegara a Chile en 2004, invitada por el Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina (CEGECAL) de la Universidad de Chile en una asociación inédita con la Coordinadora Universitaria de la Disidencia Sexual (CUDS) formada en 2002.¹⁰ B. Preciado llegó a Chile ya rodeada de la fama

9. Una nueva sensibilidad *queer* –reacentuada localmente en términos de disidencia sexual– ya había criticado el desgaste del imaginario de la “loca” personificado en Pedro Lemebel, con motivo de un intento de censura ejercida por él contra la obra *ideología* de Felipe Rivas en el contexto de un Primer Festival de videoarte porno “Dildo Roza” en 2011. En respuesta al “frustrado intento de censura” contra el video *ideología*, CUDS organizó una controversial acción pública titulada “La muerte de la loca: el postporno mató a Lemebel”, detallada en la misma página web: www.feliperivas.com.

10. La CUDS se formó el 5 de mayo 2002 como producto de una escisión del Comité de Izquierda por la Diversidad Sexual vinculada principalmente al Partido Comunista.

Es digno de atención que, pese a haber tenido un rol activo en las intervenciones de B. Preciado en Chile, la CUDS advertía irónicamente sobre los peligros de la colonización teórica implícitos en cualquier irradiación de un modelo metropolitano acríticamente trasplantado, tal como consta en este volante escrito por el profesor de historia e integrante de la CUDS Inti Campusano antes de la venida de B. Preciado en 2004: “Atención *queers-cuds-boys-girls* preparemos para ser

que le había entregado su *Manifiesto contrasexual* (2002), un manifiesto leído intensamente por micro-comunidades locales de gays y lesbianas, para realizar conferencias académicas (Universidad de Chile) y organizar talleres en el MUMS (Movimiento por la Diversidad Sexual); unos talleres que emitían un nuevo signo de los tiempos al reemplazar lo *drag queen* del documental *Paris is burning* por las *performances* de *drag king* motivadas por B. Preciado, tomando así una distancia mayor aun con la hiperbolización femenina de la “loca” que la moda *queer* había decretado trasnochada. El frenesí local que desataron las brillantes intervenciones de B. Preciado colocaron al borde de la evanescencia y/o del desvanecimiento las huellas del cuerpo travesti de las “locas” cuyos adornos (maquillajes y disfraces) se habían tornado inactuales al compararse con los nuevos recursos bio-tecnológicos de sus experimentaciones *drag*. Los talleres realizados por B. Preciado volvieron exitoso un ejercicio de aprendizaje físico de lo masculino que, desde mi punto de vista, se había tornado demasiado literal: tan realista que desviaba la atención de que lo que nos enseñó magistralmente la teoría feminista, a saber, que la masculinidad patriarcal no es solamente aquella que se grafica en la personificación física del referente “hombre” sino, más bien, la que actúa invisiblemente –*despersonificadamente*– como el operador simbólico de los agenciamientos de poder y discurso que norman el reparto sociocultural de lo masculino y lo femenino. El entusiasmo local por los talleres *drag king* en Chile tuvo para mí el problema de estar borrando la advertencia anteriormente

los yanaconas *queers-cuds-boys-girls* del Cegecal y Beatriz Preciado. La ilustrísimma Condesa del *Queer* Beatriz Preciado, ya ha recibido la autorización para viajar a las indias orientales a civilizar y evangelizar en teoría *queers* a nosotros, los salvajes habitantes de estas tierras infieles. Sí, tendremos la oportunidad de salir del ‘Estado de barbarie’, de dejar nuestros ‘ritos paganos’ y ‘costumbres salvajes’, transformándonos en fieles súbditos del Imperio...”

realizada por la misma J. Butler de que la *performatividad* (en tanto conjunto simbólico-cultural y político-institucional de actuaciones y subversiones del género) no puede ser reducida teatralmente al simple juego escénico de la *performance*. Así y todo, la visita de B. Preciado a Chile trazó un nuevo surco en el mapa de las sexualidades rebeldes. Luego de que su fiebre *drag* amenazara con resumirse y consumirse demasiado frívolamente en las competencias individuales de la masculinidad postiza, apareció la Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual (CUDS) para rearticular lo *queer* con la necesidad de volver nuevamente combativas ciertas intersecciones cómplices entre feminismo, postfeminismo, transfeminismo, y activismo político-sexual dándole carácter de intervenciones colectivas y públicas.

Se desprende para mí del recuerdo de la exhibición de *Paris is burning* en la disco Naxos (1995) lo intempestivo de una escena desajustada que se ubica en el filo de lo archivable; una escena que se encontraba a destiempo al mezclar las trazas de un antes (la “loca”) con los indicios de un *después* (lo *queer*) en un momento inoportuno y en una circunstancia inadecuada para medir bien las implicancias teóricas y políticas del corte epocal que dividía la producción y recepción de estéticas que se ubicaban en el borde de... Pero esta escena desajustada –la de la disco Naxos– fue a la vez capaz de generar *contratiempos* en el orden de sucesión y progresión de los conocimientos linealmente acumulados según la recta académica que va de los estudios de la mujer a los estudios de género, de los estudios de género a los estudios gays y lésbicos, de los estudios gays y lésbicos a la teoría *queer*, haciendo valer como reverso inasimilable los accidentes y sobresaltos que problematizan los traslados demasiado regulares entre citas y contextos. En la disco Naxos se dio una cita casi a ciegas entre cuerpos y hablas difícilmente compatibles entre sí: la dictadura, las estéticas travestis, el feminismo, las prácticas homosexuales,

el posfeminismo, la teoría *queer* y las *performances drag* en los vericuetos políticos y culturales de una interminable transición democrática enteramente ajena a estas revolturas. Los cuerpos y hablas reunidos en la disco Naxos se interrumpieron unos a otros armando cortocircuitos e interferencias entre, por un lado, las señales melancólicas de alejamiento y despedida del pasado travesti y suburbano de la “loca” latinoamericana y, por otro, los anuncios de futuro que exaltaban la serie vertiginosa de las mutaciones de vocabulario introducidas por lo *queer* en el diagrama de la trans-sexualidad administrado por la academia globalizada.

Coincido con J. Butler en que “el nuevo territorio para la teoría, *necesariamente impura*” surge ahí “*donde la exigencia de traducción es aguda y su éxito incierto*” (2001, p. 11; mis cursivas). Así ocurrió, me parece, en la escena de la disco Naxos con sus enredos de tiempos entre pasado (la “loca”) y futuro (lo *queer*); su tumultuosa superposición y disociación de registros entre feminismo, travestismo y homosexualidad; sus descalces de secuencia entre dictadura y transición; sus revolturas de contextos entre centro y periferia; sus desbordes de formato entre teorías, políticas y estéticas. J. P. Sutherland consignó que

la escena de la Naxos vino a desorganizar y provocar una suerte de interrogación de las políticas de ese tiempo. Pudiendo aparecer descontextualizada, provocó una sensación de opacidad en la política identitaria o por lo menos de sospecha (...) Resultó relevante para re-discutir los alcances y problematizaciones de la traducción política del *queer* en América Latina, es decir, discutir la relación norte-sur y repensar los conceptos de original y copia en la política minoritaria local (2009, p. 17).

La “opacidad” en cuestión tuvo el mérito, al menos para mí, de recordarnos que ningún traspaso entre *original* y *copia* ni entre *Norte*

y *Sur* puede omitir los contra-giros que, desde lo periférico y lo minoritario, enrevesan las tareas académicas de desciframiento teórico y cultural. Son las traducciones imperfectas entre contextos asimétricos y las impurezas de una teoría sensible a la heterogeneidad de los cortes de planos las que mejor realzan las discrepancias de género(s), sobre todo cuando estas eligen ponerse en escena desde algún *fuera-de-marco* particularmente “incierto”, tal como ocurrió en la disco Naxos de Santiago de Chile en 1995.

Bibliografía

- Butler, Judith (1993). *Bodies that matter. On the Discursive Limits of “Sex”*. Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversión of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Carvajal, Fernanda (2013). Arte y disidencia sexual durante la transición democrática en Chile: Las Yeguas del Apocalipsis y la noción de travestismo como categoría de inscripción. Ponencia presentada en el *XXIX Congreso Alas*. Santiago de Chile.
- Donoso, Claudia y Errázuriz, Paz (1989). *La Manzana de Adán*. Santiago de Chile: Editorial Zona.
- Echavarren, Roberto (1998). *Arte andrógino*. Buenos Aires: Colihue.
- Epps, Brad (2005). La ética de la promiscuidad: reflexiones en torno a Néstor Perlongher. En *Revista Iberoamericana*, 5 (18), 145-162.
- Epps, Brad (2012). El peso de la lengua y el fetiche de la fluidez. En *Revista de Crítica Cultural*, 25, 66-70.
- Galende, Federico (Ed.) (2000). *Filtraciones III*. Santiago de Chile: ARCIS/Cuarto Propio.

- Perlongher, Néstor (1993). *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Richard, Nelly (1993). Desensamblajes de identidad, perversiones de códigos. En *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultural democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Richard, Nelly (1999). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Richard, Nelly (2007). *Márgenes e instituciones*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Rivas San Martín, Felipe (2011). Diga 'queer' con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano. En *Por un feminismo sin mujeres*. Santiago de Chile: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS).
- Rivas San Martín, Felipe (2012). Travestismos. En VV.AA. *Perder la forma humana. Una imagen sistémica de los años ochenta en América latina*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Robles, Víctor Hugo (2008). *Bandera Hueca*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Sutherland, Juan Pablo (2009). *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Santiago de Chile: Ripio Ediciones.
- Sutherland, Juan Pablo (2016). *Ficciones políticas del cuerpo*. Santiago de Chile: Fondo Editorial Juvenal Hernández Jaque.

La insurgencia feminista de mayo 2018 en Chile*

Pese a las reticencias iniciales que rodearon el término “género” en el escenario nacional (tal como quedó demostrado con las polémicas generadas en torno a la presentación institucional del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM) en la Conferencia de Beijing de 1995), dicho término fue ganando terreno hasta volverse de a poco el sinónimo oficial de las políticas de la mujer (violencia intrafamiliar e igualdad de oportunidades) en el Chile de la transición. Durante el segundo gobierno de Michelle Bachelet, se reformuló el Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM) como Ministerio de la Mujer y de la Equidad de Género (2016).¹ Este itinerario de progresiva asimilación pública del vocablo “género” al

* Esta es una versión adaptada del texto que, bajo este mismo título, se publicó en el número 14 de la revista *Papel Máquina* (Santiago de Chile/Buenos Aires, 2020).

1. La nueva misión del organismo recién creado “propone avanzar en el término de las desigualdades y discriminaciones que afectan a las mujeres en la política, en la economía y en otros espacios de desarrollo”, “reinstalar el Consejo de Ministros para la Igualdad de Oportunidades” y “transversalizar el enfoque de género en la reforma educacional, la reforma al sistema electoral, las políticas laborales y la Nueva Constitución Política”. Estos planteamientos institucionales son los que describen la misión y función del Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género tal como figura en la página web institucional de este organismo.

consenso (neo)liberal fue acallando las menciones al “feminismo” como referente anti-patriarcal que, al recordar con demasiada intensidad las luchas de las mujeres organizadas contra la dictadura, podía fracturar la retórica del consenso que sujetó la “democracia de los acuerdos”. Durante más de treinta años la palabra “feminismo” quedó encubierta por el término “género” que desactivó su memoria política, hasta que este largo silencio se viera súbitamente interrumpido en mayo de 2018 por la auto-organización de colectivos feministas universitarios cuyas estudiantes movilizadas tomaron más de 20 universidades del país desafiando a la sociedad entera con su grito de “Abajo el patriarcado”. Después de treinta años de silenciamiento público, el feminismo volvió a tomar las calles en mayo de 2018 re-enlazando así el *hoy* con el *ayer* según el guion interrumpido de una memoria discontinua, hecha de resurgencias y sobresaltos.

El movimiento estudiantil chileno del 2011 y su bifurcación feminista

En 2011, el potente movimiento estudiantil chileno desfiló en las calles con lienzos que exigían “Fin al lucro”. Su eslogan de “Educación pública y gratuita” (contra la privatización de la educación en Chile) descolocó el lenguaje común de una sociedad domesticada por la gramática neoliberal de la transición, haciendo irrumpir en ella una palabra ya proscrita desde los tiempos de la Unidad Popular: “gratuidad”. La consigna “No + lucro” del movimiento estudiantil del 2011 levantó un reclamo anti-privatizador que practicó una decisiva ruptura político-ideológica en la sociedad de mercado de la transición. Sin embargo, la fuerza convocante del movimiento estudiantil del 2011 se fue debilitando de a poco en las calles y las demandas de la ciudadanía por la “educación gratuita” terminaron siendo llevadas por los ministerios del segundo gobierno

de M. Bachelet hacia el camino tecnificado de lo procedimental. Se burocratizó el avance de las reformas por la “educación gratuita” hasta que el grito “¡Fin al lucro!” que había llenado las calles en 2011 con su efervescencia quedara casi sofocado por la razón práctica de los arreglos presupuestarios que volvieron las reformas opacas y silenciosas en los infinitos vericuetos de sus tramitaciones ministeriales. El mundo estudiantil posterior al movimiento del 2011 parecía ya corto de inspiración, sin capacidad expresiva para renovar la fuerza de sus arremetidas contra el sistema universitario hasta que explotó el Mayo Feminista del 2018. Las estudiantes y el feminismo, las estudiantes feministas reanimaron la memoria semi-apagada del movimiento estudiantil del 2011, dándole a la lucha universitaria un nuevo soplo de energía y creatividad que alcanzó una propagación social inaudita.

Si la palabra “gratuidad” lanzada por el movimiento estudiantil del 2011 había logrado resquebrajar el sentido común de una sociedad moldeada por el léxico neoliberal, no ocurría lo mismo con la palabra “calidad” que dicho movimiento incluyó en su consigna de “*Educación pública, gratuita y de calidad*”. Ningún dispositivo de vigilancia crítica se mostró entonces lo suficientemente preocupado por investigar la procedencia y connotación de este término (“calidad”) que había sido puesto al servicio del conocimiento con valor de mercado para reforzar con él los procesos de tecnocratización y mercantilización de las universidades-empresas. El movimiento estudiantil del 2011 no se detuvo en problematizar el hecho de que el término “calidad” operara a favor del sistema como un término vaciado de toda referencialidad social y cultural, un término abstracto-neutral cuya indefinición de contenidos garantizaba su aplicabilidad general según los indicadores de gestión que promovía el “capitalismo académico” de la universidad globalizada. ¿Qué hicieron las tomas feministas de mayo de 2018? Reemplazar el ideograma neoliberal

de la “calidad” por la demanda libertaria de una “educación anti-sexista”. Ya en mayo de 2016, las alumnas secundarias del liceo de niñas N. 1 Javiera Carrera habían desfilado en la calle para llamarles la atención a sus compañeros hombres del vecino Instituto Barros Borgoño que solían dirigirles insultos machistas (“Que se asomen las maracas”). En respuesta a estos insultos discriminadores, las alumnas del liceo de niñas salieron a la calle con un lienzo que (les) decía: “Piden igualdad y calidad pero a la hora de marchar gritan sin pensar” (*Resumen Latinoamericano*, 25 de mayo 2006). ¿Sin pensar qué? Sin pensar –dijeron las “niñas” que aportaron este suplemento crítico-reflexivo desde su temprana conciencia de género– que la neutralidad valorativa de la exigencia de la “calidad” no daba cuenta de los abusos del sexismo dominante que reina en el aparato educativo. Es cierto que en 2014 se había realizado un “Primer Congreso Nacional por una Educación No Sexista”, apoyado en las universidades chilenas por las recién creadas Secretarías y Vocalías de Sexualidades y Género. Pero recién en mayo de 2018 el estallido feminista hizo bascular la protesta estudiantil hacia un cuestionamiento general del sistema educativo, al pasar de lo cuantitativo (lo económico) a lo cualitativo (lo simbólico-cultural) y de lo no-referencial (calidad) a lo referencial (anti-sexismo). No se trataba únicamente de reformular los hábitos de convivencia entre hombres y mujeres dentro de los establecimientos educativos para evitar los maltratos sexuales. Se trataba, además y sobre todo, de someter a desmontaje anti-patriarcal toda la empresa académica repasando sus curriculums (el curriculum *explícito* que oficializa los contenidos de enseñanza y el curriculum *oculto* que esconde sus determinaciones de género); corrigiendo tanto la falsa universalidad del saber canónico (lo universal = lo abstracto-neutral = lo masculino) como la valencia diferencial que marca las profesiones en el mercado del trabajo según una

escala de género que connota el valor (masculino) o el desvalor (femenino) de las disciplinas según se trate de ciencias o bien de arte y humanidades.

El vertiginoso deslizamiento de registro semántico introducido por el movimiento feminista de mayo de 2018 (desde la exigencia tecno-operativa de la “calidad” a la crítica anti-patriarcal de la “educación no sexista”) confirmó el deseo de *revolución cultural* del feminismo: un deseo que cuestiona tanto las arquitecturas de poder institucionales como los contratos de lenguaje y representación con los que lo masculino-dominante reparte desigualmente valor y sentido en la sociedad. El carácter de “revolución simbólica” adquirido por el evento feminista de mayo de 2018 va en el sentido de lo que comentaba el historiador Michel de Certeau a propósito del mayo francés de 1968:

la revolución simbólica de mayo 1968 desplazó una ley tanto más poderosa que impensada; descubrió lo que permanece latente y lo hizo impugnable. Su revolución es decisiva, contagiosa y peligrosa porque toca esta zona oscura que todo sistema postula y que no sabría cómo justificar (...) Abre una brecha que crea posibilidades relativas a imposibilidades admitidas hasta entonces y no dilucidadas (1995, p. 35).

En la constelación del mayo francés de 1968 debido a una sorpresiva y feliz cita de la memoria ya que ambos eventos ocuparon un mismo mes del calendario, el “mayo” de 2018 chileno declaró que el patriarcado era “la zona oscura que todo sistema postula y que no sabría justificar” o bien el sustento “no dilucidado” (salvo por el feminismo) de un conjunto masculino-patriarcal de arbitrariedades, prejuicios y censuras que finalmente quedaron de manifiesto, a la vista de todos.

A diferencia de lo que había sucedido con la institucionalización burocrática de las demandas por “gratuidad y calidad” del movimiento estudiantil del 2011 que terminaron extraviándose en los ministerios del segundo gobierno de M. Bachelet, el sueño feminista de las tomas de mayo de 2018 desbordó cualquier formato de decreto de ley o de agenda técnica. Nada de las demandas feministas expresadas en las calles parecía susceptible de ser administrado en términos de políticas públicas. Menos aún por el gobierno en ejercicio de Sebastián Piñera, cuya alianza de derecha no tenía cómo asimilar la consigna “Abortar al patriarcado y su educación de mercado” gritada por las estudiantes secundarias del Liceo de Niñas N. 1: una consigna que reúne en su enunciado tres palabras (una reivindicativa –“aborto”– y dos denunciantes –“patriarcado” y “mercado”–) cuyo brusco encadenamiento en un sintagma antipatriarcal y anticapitalista le genera un completo rechazo moral e ideológico. Claramente el estallido feminista de mayo de 2018 fue vivido en Chile como un *exceso*, es decir, como *algo que desborda incontrolablemente las medidas o reglas de lo procesable*. Sus contenidos utópico-contestatorios (“Que todo el territorio se vuelva feminista”) reventaron la posibilidad de alguna captura tecno-operativa que la tradujera, aplicadamente, a los formularios de la política institucional o al mundo mundo profesionalizado de los expertos que administran el sistema político-educativo. El otro desbordamiento del estallido feminista de mayo 2018 fue de orden político-disidente y se hizo notar en cómo su activismo tomó por sorpresa a la lógica de los movimientos sociales y sus orgánicas de la representación, sustituyendo a la figura del o la *dirigente* (que tanto se había destacado en el movimiento estudiantil del 2011) por la figura de la *vocera*: una figura desinstitucionalizada cuyo ejercicio horizontal de discursividad pública desconoce el mandato de la sustitución-delegación política tradicional para reconocerse en la simple intermediación entre actores sin jerarquías (ver Atria, 2018).

El estallido feminista de mayo de 2018 diseminó así un doble flujo de negatividad: en contra de la racionalidad operativa de las políticas sectoriales (“educación”) y en contra de la memoria codificada de la organización política (“movimientos sociales”). Queda, sin embargo, pendiente la tarea de reflexionar sobre la relación entre *marcos de clausura* (el orden dominante que fija límites) y *producción de excedencia* (lo que se sale explosivamente de formato). La pregunta a abordar críticamente sería la de saber cómo no quemar todos los puentes de traducción a la vez entre el feminismo y sus otros. Quizás haya que trabajar *en el límite de lo traducible*, activando el disenso pero sin dejar de liberar ciertas vías de habilitación del sentido entre la desmesura utópica (“Abajo el patriarcado” o “Que todo el territorio se vuelva feminista”) y la pragmática de lo posible (torcer las reglas pero sabiendo que ninguna jugada es absoluta ni definitiva), para que el proyecto feminista logre conquistar espacios que no le son ganados de antemano y con los cuales debe buscar, entonces, mecanismos de inteligibilidad compartida.

La performatividad de los cuerpos y sus estéticas

Una cita de Judith Butler que proviene de su teoría performativa de la asamblea nos dice que “las normas de género intervienen en todo lo relativo a los modos y grados en los que podemos aparecer en el espacio público, a los modos y grados en los que se establecen las distinciones entre lo público y lo privado. Y a cómo estas diferencias se convierten en un instrumento de la política sexual” (2017, p. 41). Las movilizaciones feministas de mayo de 2018 se manifestaron en la ciudad trastocando la espacialidad de aquel reparto urbano que le reserva a lo masculino el privilegio de la exterioridad política, histórica y social confinando lo femenino al lugar desvalorizado de la interioridad privada, doméstica,

familiar. Las marchas feministas invadieron *lo público* cambiando los lugares, posiciones y atribuciones que suelen reforzar el protagonismo ciudadano de los hombres en perjuicio de las mujeres. Pero las estudiantes feministas no sólo redistribuyeron el espacio público de la ciudad sino la superficie de sus propios cuerpos. La dividieron entre zonas *visibles* y otras *invisibles* según reglas ya no subordinadas al deseo sexual masculino ni a los estereotipos del consumo publicitario de la iconicidad femenina. La parte visible del cuerpo de las estudiantes feministas era su torso descubierto que exhibe los pechos, sin ceñirse al canon masculino de la representación del desnudo femenino que suele erotizar o bien maternizar los senos. Al mismo tiempo que descubren sus cuerpos, las jóvenes feministas cubren su rostro con un pasamontaña que lo fracciona dejando libres ciertas zonas de piel y ocultando otras, dislocando así el mito de la totalidad como armonía, síntesis y perfección. Los pasamontañas iban, además, ornamentados por el guiño cosmético de los brillos, conjugando así la seducción (lo femenino) con la sedición (lo anarco-feminista) en un juego de máscaras que encubre y descubre los cambiantes “yo” que se oponen (anti-esencialistamente) a la univocidad del signo “Mujer”. El pasamontaña cita distintos repertorios de la insurrección: primero, al Ejército Zapatista de Liberación Nacional que simbolizó en él su voluntad de subsumir lo individual en lo colectivo de una multitud anónima de sin-rostros; segundo, al grupo anarco-punk *Pussy Riot* que, en oposición a Vladimir Putin, reclama contra la Iglesia y el Estado; tercero, a los expulsados por el sistema de represión policial que desafían, en cada manifestación callejera, los mecanismos de control y fichaje de la identidad. Al usar el pasamontaña, las jóvenes feministas chilenas entrecruzaron el indigenismo de la rebelión zapatista como dialecto continental, con el internacionalismo de las versiones globalizadas de las insurrecciones populares que despliegan a escala

planetaria su oposición anti-capitalista. *Hibridez de lenguaje, práctica situada e interferencias de contextos* como estrategias de localización crítica de la cita insurreccional en una performatividad descolonizadora.

La emblemática toma feminista de la Pontificia Universidad Católica

Si bien todo lo acontecido durante mayo de 2018 fue digno de atención, quizás lo más memorable tenga que ver con la emblemática toma de la Pontificia Universidad Católica, la más tradicional y prestigiada de las universidades católicas del país que, al haber sido declarada “Pontificia”, depende canónicamente de la Santa Sede. Viene al caso señalar que, con motivo de la despenalización del aborto en tres causales cuyo proyecto de ley fue aprobado durante el último gobierno de M. Bachelet, la Universidad Católica reivindicó tramposamente el estatuto de la “objeción de conciencia institucional” para no prestar servicios legales de interrupción del embarazo en sus establecimientos hospitalarios, pese a que dichos establecimientos reciben fondos públicos del Estado. Esto explica que una de las consignas de la toma feminista de la U. Católica a cargo de más de cien mujeres movilizadas fue “Fin a la objeción de conciencia institucional”, en clara señal de rechazo al dogma religioso y al conservadurismo moral que profesa intransigentemente varias autoridades de aquella Universidad que sigue educando a la élite económica y política del país.

Quedó grabada en la retina ciudadana la imagen de una estudiante encapuchada, a torso desnudo y con el puño en alto, montada en la estatua del papa Juan Pablo II que bendice desde la eternidad a la Pontificia Universidad Católica en plena avenida Alameda. La toma feminista de la U. Católica ocurrió durante la misma semana en la que debió comparecer en Roma toda

la Conferencia Episcopal chilena citada por el Papa con motivo de los escandalosos casos de abusos sexuales hechos públicos. La yuxtaposición de ambas situaciones produjo una colisión visual en el imaginario mediático entre, por un lado, las negras sotañas encubridoras de los obispos y, por otro, el desnudamiento feminista del cuerpo de las mujeres que la Iglesia Católica, pese al descrédito, quiere seguir controlando. La Iglesia como autoridad milenaria que castiga la sexualidad en nombre de Dios (sin acusar el golpe de que su imperio religioso se encuentra éticamente derribado por el escándalo de los abusos), se vio desafiada por el levantamiento de una nueva fuerza –corporeizada y plural– de mujeres feministas que exhiben hoy sus cuerpos liberados de sus roles de servidumbre. Pero la toma feminista de la U. Católica no se limitó a impugnar el conservadurismo católico que perpetúa el mandato patriarcal. También activó una memoria en filigrana de la dictadura militar al sacar a luz pública la relación cómplice entre la U. Católica y el adoctrinamiento neoliberal del país. La U. Católica fue la casa de estudios desde la cual el abogado Jaime Guzmán operó como ideólogo de la Constitución firmada por Augusto Pinochet en 1980: una Constitución que dejó amarrado el Chile de la transición a su matriz dictatorial. Pero además la U. Católica fue la institución desde cuya Facultad de Economía se planificó el “milagro neoliberal”: un milagro cuya implementación a sangre y fuego estuvo a cargo de los Chicagos Boys que replicaron en Chile la enseñanza de Milton Friedman. No conforme con enfrentarse a los poderes de la Iglesia, la toma feminista de la U. Católica en mayo de 2018 llevaba escrita en un cartel rojo colgado de su frontis la advertencia: “¡Tiemblan los Chicagos Boys! ¡Aguante el movimiento feminista!”. Ese cartel rojo marcaba audazmente un devenir otro de la subjetividad capitalista, haciéndola girar desde la economía política de los cálculos y los

intereses hacia la economía solidaria del deseo, los cuerpos y los afectos.

Al finalizar aquella toma que generó una verdadera conmoción política y mediática por haber ocurrido en la máxima sede universitaria de la moral conservadora, la vocera de la Asamblea Feminista y de la Disidencia Sexual y el rector Ignacio Sánchez dieron cuenta de los tres puntos de acuerdo que habían negociado ambas partes. El primer punto que aludía al tema de los acosos sexuales, requería el cumplimiento de protocolos internos para castigar cualquier forma de violencia de género. El tercer punto de los acuerdos exigía que la Universidad les reconociera a los estudiantes transgénero el derecho a identificarse con su nombre de elección. Una semana antes, con motivo de la Ley de Identidad de Género que estaba por ingresar al parlamento, el Cardenal de Santiago Monseñor Ezzati (que ostenta nada menos que el cargo de Gran Canciller en la U. Católica) había expresado el rechazo de la Iglesia a dicha Ley recurriendo a esta abusiva metáfora: “No porque yo a un gato le pongo un nombre de perro, comienza a ser perro”. No es el menor de los logros de aquella toma alegórica de la U. Católica haber obligado al Rector de esta universidad confesional a entrar públicamente en contradicción con el principio jerárquico de la autoridad pontificia, obligándolo a aceptar –bajo la presión feminista– que su institución reconociera con su nombre de elección a quiénes (los trans) tuercen el dictamen binario de la sexualidad natural. Desde ya, el petitorio de la toma feminista de la U. Católica contemplaba una sección llamada “Educación no sexista, inclusiva e interseccional” en la que la palabra “género” iba acompañada de la mención a las “disidencias sexuales”: sorprendente y atrevido viraje *transfeminista* (“feminismo” y “disidencia sexual”) en la toma de esta institución cuyo conservadurismo moral funciona como un aliado natural en la cruzada contra la “ideología de género” que recorre buena parte del continente.

El segundo punto del acuerdo que le puso fin a la toma de la U. Católica exigía la regularización de la situación laboral de trabajadoras subcontratadas de la misma Universidad y la incorporación a su contrato del inexistente derecho a huelga. Bien sabemos que la subcontratación (la externalización de los servicios de parte de las empresas para abaratar sus costos fijos) es uno de los recursos de la flexibilización laboral en los que se apoya el neoliberalismo para desproteger a los trabajadores tornándolos vulnerables según una perversa lógica de precarización social. Al hacerse solidaria de las mujeres afectadas que trabajan como mano de obra invisible (las trabajadoras del aseo) en la interioridad “doméstica” de la institución universitaria, el acuerdo del fin de la toma de la U. Católica entraba en consonancia política con aquel cartel que, en el frontis, reclamaba contra los Chicagos Boys por haber sido ellos los responsables del “ajuste estructural” que, en el Chile de la dictadura, amplió las libertades económicas a costa de las libertades políticas, sociales y sindicales. Desde la matriz político-económica del neoliberalismo (“¡Tiemblan los Chicagos Boys!”) hasta el segmento más ramificado del injusto sistema de valorización capitalista que aumenta sus riquezas insegurizando a los cuerpos desechables (las trabajadoras del aseo y su derecho a huelga), la toma feminista de la U. Católica supo denunciar simbólicamente toda la cadena de acumulación (masculina) y de desposesión (femenina) de la economía de mercado.

Interesa resaltar aquí la fuerza y precisión del diseño feminista de articulación múltiple de esta toma alegórica de la U. Católica que denunció simultáneamente tres tipos de abusos: los de la violencia sexual del patriarcado contra las mujeres; los del forzamiento heteronormativo del binarismo masculino-femenino que prohíbe las libres reinterpretaciones de género; los de la explotación neoliberal que feminiza la desigualdad social sacrificando a las mujeres para abaratar los costos productivos. Esta articulación

múltiple y transversal es una brillante prueba de cómo la toma feminista de la U. Católica fue capaz de salirse de la autorreferencialidad excluyente que cultiva, separatistamente, un cierto feminismo identitario y forjar amplias cadenas de traducción y equivalencia entre agentes y demandas (político-sexuales, educativas y laborales) cuya multi-vectorialidad logre converger en un diseño expansivo. Fortalecer tal diseño supone, para el feminismo, ser capaz de movilizar su crítica de la hegemonía sexual dominante fuera de los límites de la unidad categorial “mujeres” para darles cabida a otras subjetividades precarias o en crisis. Ninguna identidad (ni la de las mujeres ni la del feminismo) puede darse nunca por completada ni representar *en sí misma* a la emancipación. Ninguna identidad (ni la de las mujeres ni la del feminismo) está en condición de totalizar el proceso que llevaría su “estar en contra” (del patriarcado) a concluir en una batalla única, definitivamente ganada. Las luchas, también las feministas, se renuevan tácticamente en base a diagramas de movilidad, desplazamientos y emplazamientos: unos diagramas cuyas líneas de pertenencia, identificación y orientación de sujetos e identidades varían según las aperturas de contextos evitando así la fijeza del significado “mujer” y la clausura del “feminismo” en una posición fija e inamovible.

Líneas punteadas y líneas suspensivas

¿En qué articulación de sucesos y procesos inscribir la revuelta del mayo de 2018 chileno? Con el grito utópico-contestatorio de “¡Abajo el patriarcado!”, esta insurgencia feminista parecía soñar con algo que todavía no existe: un futuro libre de toda sujeción patriarcal. Pero el feminismo sabe (debería saber) que no puede darse el lujo de esperar que su deseo de revolución llegue a coincidir con una plenitud alcanzada: una plenitud que, por lo demás,

nunca va existir porque no es imaginable una totalidad social enteramente despejada de conflictos (en este caso, político-sexuales) ya que los conflictos nacen de lo *plural-contradictorio* de identidades que se asumen heterogéneas y a menudo discordantes en sus modos de responder a los varios escenarios de antagonismo. Uno de los lienzos que cubría el frontis de la U. Católica durante la toma de mayo 2018 decía: “*Ahora es cuando*”, refutando así la condena de la izquierda tradicional a que el feminismo quede postergado tras la materialización de la Revolución como prioridad absoluta de lucha social. Al decir “ahora es cuando”, el tiempo del feminismo se declara en estado de emergencia. Es un tiempo que se sabe único (irrepetible en los modos y tiempos de su acontecer) y también frágil, al saberse amenazado por los llamados a la restauración del orden –masculino, patriarcal– que imponen o negocian la vuelta a la normalidad social. El “ahora es cuando” anuncia-enuncia el cambio, practicándolo en el acto de no tener que esperar la realización final de una promesa lejana. El mayo feminista de 2018 en Chile se expresó en el registro que Benjamín Arditi identifica con las “insurgencias”:

Las insurgencias no son prácticas políticas cotidianas o ejercicios de elaboración de políticas públicas. Son actos colectivos en los que la gente dice ‘¡basta!’ y se niega a continuar como antes. Son *operadores de la diferencia*. Abren posibilidades que pueden o no materializarse pero nos ayudan a vislumbrar algo diferente por venir. Son *performativos políticos* –los participantes comienzan a experimentar aquello por lo cual luchan– y funcionan como mediadores evanescentes o portales que comunican al mundo existente con uno posible (2012, p. 151).

El tiempo de la insurgencia (del levantamiento, de la rebelión, del alzamiento) como lo fue el del mayo feminista en 2018, es el de la excepcionalidad y este tiempo, por definición, no puede ser duradero. Después de la intensidad de mayo de 2018, no sólo las universidades retomaron el curso de su vida programada sino que las calles comenzaron a vaciarse nuevamente de cuerpos movilizadas y las instituciones terminaron pactando medidas de alcance limitado en función de una agenda normativa de género. Al tiempo caliente de la revuelta (un tiempo intensivo, enérgico, contagioso) le sucedió el tiempo frío (desacelerado) de la vuelta política a la codificación realista de lo posible con sus avances paso a paso, sus soluciones parciales e insuficientes, aunque por debajo de la superficie sigue siempre viva la alternativa de que, al moverse nuevamente las piezas del tablero, asomará la frase “Esto recién comienza” para saludar con ella la conquista de nuevos tiempos y lugares para las identidades disconformes.

Es porque nada está definitivamente ganado que el feminismo no debe resignarse a optar entre los extremos. Por un lado, la violenta dislocación del orden generada por un excedente libidinal (negatividad) que produce una necesaria crítica de todo el sistema pero, quizás, obstaculiza la traducción de algunos de los planteamientos feministas a léxicos reconocibles por otros para favorecer un intercambio de posiciones entre el feminismo y quienes le temen o sospechan de él. Y, por otro lado, el realismo político de la adecuación de las reformas en el interior de las universidades (los protocolos contra el acoso, la revisión de las bibliografías desde un criterio no sexista, etc.) o de las políticas públicas (el mejoramiento de las brechas de desigualdad salarial, etc.) que no dejan ningún espacio para el desborde utópico. Me gustaría pensar que el feminismo es capaz de realizar gestos dobles, desdoblados, que articulen una “política de lo múltiple” (Castillo, 2011, p. 11): una política capaz de buscar conectores de experiencias y saberes que

hagan de enlaces entre lo *acumulativo* (consecución de objetivos y afirmación de logros contra la violencia y desigualdad sexuales para ir consolidando pacientemente los avances del trayecto feminista) y lo *diseminativo* (fuerzas, deseos y pulsiones nómades que se rebelan contra las codificaciones demasiado seguras de sí mismas –incluyendo las del feminismo identitario– y sueñan con la formulación de otros modelos de subjetividad bajo el modo del disenso). Es necesario, para el feminismo, multiplicar los “ahora es cuando” sin esperar el cumplimiento de alguna verdad predestinada (por ejemplo, la del “fin del patriarcado”), porque no existe un punto final de llegada al que se acceda en línea recta sin desvíos ni bifurcaciones de trazados. Junto con los “ahora es cuando”, deben multiplicarse también los “aquí es donde”, es decir, los gestos de intervención y descalce cuya micro-política de los espacios ocupa territorios localizados sin apostar necesariamente a que sea la globalidad de la sociedad *entera* (“Que todo el territorio se vuelva feminista”) la única escala válida de transformación radical. Los territorios micro-diferenciados del “aquí es donde” están siempre ahí para recordarnos que no existe totalidad sin fisuras (ni el patriarcado ni el capitalismo forman bloques monolíticos) y que cualquier sistema presenta accidentes y roturas que generan disfuncionamientos, ofreciéndonos así la oportunidad de ocupar brechas e intersticios donde *poner a prueba* la relación –*nunca garantizada*– entre poderes, contrapoderes y resistencias.

Bibliografía

Arditi, Benjamín y Constantino Reyes, Julia (2012). Las insurgen-
cias no tienen un plan, ellas son el plan: performativos polí-
ticos y mediadores evanescentes en 2011. En *Debate Feminista*,
46, 146-169.

- Atria, Fernando (2018). La fracturada relación entre política y sociedad (o: sobre el sentido político de los movimientos sociales). En *Revista Anales*, 14, 203-216.
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Castillo, Alejandra (2011). *Nudos feministas*. Santiago de Chile: Palinodia.
- De Certeau, Michel (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana.
- Resumen Latinoamericano* (25 de mayo 2006). Chile: La marcha feminista del liceo de niñas Javiera Carrera criticó el machismo de otros.

Nelly Richard es una de las más originales críticas culturales de Latinoamérica. Sus ensayos hibridan lo mejor de la filosofía y la teoría del arte con la crítica literaria y el pensamiento feminista. Los textos que desfilan en esta publicación cubren un período que va desde 1986 hasta 2020 para revisar un trayecto intelectual que emergió en el espacio de riesgo de la dictadura militar chilena y desemboca hoy en este nuevo presente de crisis y excepción. Memoria, arte y feminismo son las zonas de tumulto a través de las cuales Richard modela una práctica de crítica cultural que se conjuga en tiempo presente, en una escritura que zigzaguea entre las artes visuales, la literatura, la fotografía, las teorías críticas, los estudios culturales y el feminismo.

“La crítica se propone estimular procesos de lectura que favorezcan el disenso creativo y político de subjetividades emancipadas para no solo cuestionar el orden dominante como el exterior a combatir (ayer la dictadura, hoy el neoliberalismo) sino también revisar, internamente, las estructuras y fuerzas que atraviesan nuestras propias composiciones de tiempo y lugar”

Nelly Richard