

La Insubordinación de los Signos

(cambio político, transformaciones culturales
y poéticas de la crisis)

Nelly Richard

conversación
entre:

Germán Bravo
Martín Hopenhayn
Nelly Richard
Adriana Valdés





Nelly Richard: Estudió Literatura Moderna en La Sorbonne (París). Es autora de numerosos ensayos de reflexión estética y de crítica cultural. Ha tenido un rol protagónico en la conformación de la escena neovanguardista chilena que se articuló en oposición al autoritarismo militar, agrupando las obras más provocativas del arte, la filosofía y la literatura de los ochenta. Ha surgido, en los últimos años, como una de las figuras más destacadas de la crítica cultural latinoamericana. Participa regularmente en seminarios y congresos internacionales sobre temas de estética, teoría feminista, postmodernismo y teoría cultural. Sus textos han sido recopilados en las más recientes antologías publicadas en Europa y Estados Unidos sobre las transformaciones del pensamiento cultural en Latinoamérica. Entre otras publicaciones nacionales e internacionales, es autora de: *Margins and Institutions* (Melbourne, Art and Text, 1986), *La Estratificación de los Márgenes* (Santiago, Francisco Zegers Editor, 1989), *Masculino / Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática* (Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993). Dirige la *Revista de Crítica Cultural* (Santiago de Chile)

SERIE DEBATES

La Insubordinación de los Signos

LA INSUBORDINACION DE
LOS SIGNOS

(Cambio político, transformaciones
culturales y poéticas de la crisis)

EDITORIAL CUARTO PROPIO

NELLY RICHARD

LA INSUBORDINACION DE
LOS SIGNOS

(Cambio político, transformaciones
culturales y poéticas de la crisis)



EDITORIAL CUARTO PROPIO

NELLY RICHARD

LA INSUBORDINACION DE
LOS SIGNOS

LA INSUBORDINACION DE
LOS SIGNOS
(Cambio político, transformaciones
culturales y poéticas de la crisis)

© Nelly Richard
Inscripción N° 67.509
I.S.B.N. 956-260-057-2

Editorial CUARTO PROPIO
Keller 1175, Providencia, Santiago
Fonos: 2047645-2047622 - Fax: 2047622

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
Abril 1994

Se prohíbe la reproducción de este libro en Chile y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

Se autoriza la reproducción parcial o cita de textos, identificando claramente la publicación y la editorial.

INDICE

Introducción	11
Estructas, memoria y discontinuidades (homenaje a W. Benjamin)	13
La cita limítrofe entre neovanguardia y vanguardia	37
Creación, reconstrucción y desconstrucción	50
Apuntes sobre las ciencias de la cultura y puntos de encuentro	59
El espacio democrático y las diferencias	85
La conversación entre: Germán Bravo, Martín Hoppechayn, Richard y Adrián Valdés	101

*A la memoria de Germán Bravo,
por cuando falla lo que el llamó
«la suave enseñanza acerca del
carácter insuturable de la
pregunta por el sentido».*

INDICE

- Presentación 11
- Roturas, memoria y discontinuidades (homenaje a W. Benjamin) 13
 - Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia 37
 - Destrucción, reconstrucción y desconstrucción 55
 - En torno a las ciencias sociales; líneas de fuerza y puntos de fuga 69
 - Escenario democrático y política de las diferencias 85
- Conversación entre:
Germán Bravo, Martín Hopenhayn,
Nelly Richard y Adriana Valdés 99

Marisol Vera
Directora Editorial
Cuarto Propio

El presente ensayo de Nelly Richard inaugura un espacio tan largamente vacante como necesario en la escena político-cultural chilena: su mirada analítica construye una trama dentro de cuyos márgenes se desplaza el quehacer cultural en el Chile de la última década, proponiendo una lectura reordenadora y desconstructora a la vez de los múltiples retazos que la componen. Un fino hilado de la memoria, una reubicación de discursos y prácticas que no siempre se habían cruzado antes, son ejes centrales en la elaboración de la lúcida y provocativa reflexión donde la autora propone una dirección de sentido, un montaje y un des-montaje, que permite insertar la problemática crítica en la discusión más amplia sobre las relaciones entre cultura y política, estética e ideología, discursos e instituciones.

Instala así el signo cuestionador de la crítica cultural como instancia de reflexión que relativiza la perspectiva totalizante de cada disciplina, y pone en tensión saberes académicos y prácticas sociales.

La Editorial ha recogido el desafío que implica regularizar la circulación de la producción crítica sobre los diversos temas de fuerte gravitación en la escena sociocultural chilena, con el objetivo expreso de tender una línea de continuidad en una producción que no ha logrado romper la barrera del fragmento. Discursos, prácticas, reflexiones cuyos aportes han enriquecido innegablemente un saber colectivo, pierden sin embargo gran parte de su eficacia como agentes movilizadores en el campo de la cultura por la ausencia de diálogos y confrontaciones.

Entendemos que un aporte importante a la reversión de esta situación es la creación de una serie dentro de nuestra línea editorial, destinada al DEBATE sistemático de los grandes temas, que detrás de la invisibilidad a que los relega la falta de circulación, han sido objeto de profunda y dilatada reflexión por parte de destacados intelectuales de nuestro medio. Inauguramos entonces la serie con el presente libro de Nelly Richard por considerar que tanto sus textos como la discusión en torno a ellos activan un campo de problemas que resultan vitales para la reflexión cultural y el debate crítico de la postransición.

Marisol Vera
Directora Editorial
Cuarto Propio

ROTURAS, MEMORIA Y DISCONTINUIDADES (En homenaje a W. Benjamin)

Reinventar la memoria

De todo el repertorio simbólico de la historia chilena de estos años, la figura de la memoria ha sido la más fuertemente dramatizada por la tensión irresuelta entre *recuerdo* y *olvido* -entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución- ya que el tema de la violación a los derechos humanos ha puesto en filigrana de toda la narración chilena del cuerpo nacional la imagen de sus restos sin hallar, sin sepultar. La falta de sepultura es la imagen -*sin recubrir*- del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese sentido en una versión inacabada, transicional (1). Pero es también la condición metafórica de una temporalidad *no sellada*: inconclusa, abierta entonces a ser reexplorada en muchas nuevas direcciones por una memoria nuestra cada vez más activa y desconforme.

En el desmembrado paisaje del Chile post-golpe, han sido tres los motivos que llevaron la memoria a faccionar -compulsivamente- roturas, enlaces y discontinuidades. Primero, la amenaza de su *pérdida* cuando la toma de poder de 1973 seccionó y mutiló el pasado anterior al corte fundacional del régimen militar. Segundo, la tarea de su *recuperación* cuando el país fue recobrando vínculos de pertenencia social a su tradición democrática. Y tercero, el desafío de su *pacificación* cuando una comunidad dividida por el trauma de la violencia homicida busca reunificarse en el escenario postdictatorial, suturando los bordes de la herida que separan el castigar del perdonar.

Pero no habría que resumir la historia de la memoria chilena de estos años a una secuencia lineal y progresiva de gestos armoniosamente convergentes hacia un solo y mismo resultado: el de devolverle *un* sentido («su» único y

verdadero sentido) al corpus histórico-nacional desintegrado por los quiebres de la tradición. Semi-ocultos en la trama que urde la historia más residual de estos quiebres, se esconden los hilos aún clandestinos de muchas otras memorias artísticas y culturales que se rebelaron contra el determinismo ideológico de las racionalidades unificadas por verdades finales y totales. Si algo debe quedarnos como lección del reaprendizaje de la memoria que cuerpos y lenguajes debieron practicar en el Chile de la desmemoria, es saber que el pasado no es un tiempo irreversiblemente detenido y congelado en recuerdo bajo el modo del *ya fue* que condena la memoria a cumplir la orden de reestablecer servilmente su memoriosa continuidad. El pasado es un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer o imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de esa sucesión a una cronología predeterminada. Sólo hace falta que ciertos trances críticos desaten esa reformulación heterodoxa para que las memorias trabadas por la historia desaten sus nudos de temporalidades en discordia.

La dramatización de la memoria se juega hoy en la escena de la contingencia política, pero también se jugó en el escenario de aquellas obras de la cultura chilena que -bajo la dictadura- memorizaron la desposesión a través de un alfabeto de la sobrevivencia: un alfabeto de huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y de la traza.

Esas obras fabricaron varias técnicas de reinención de la memoria a la sombra de una historia de violentaciones y forcejeos. En casi todas ellas, y no por casualidad, resuena el eco de significaciones derivadas de la deriva benjaminiana. No es que tales obras les respondieran a los textos de Walter Benjamin, siguiendo correspondencias ordenadas por la erudición de traspasos bibliográficos. Desde ya, Benjamin nunca fue parte del corpus de referencias teóricas manejado dentro de la Universidad chilena por la crítica literaria de izquierda que lo podría haber acogido: «su marxismo atípico, más de andamio que de trama, su pen-

samiento ajeno a las construcciones globalizantes, a la linealidad ideológica, más bien dado a la inserción de residuos culturales, de capas de sentido ocultas en los rincones o en los márgenes de los textos, no eran tal vez los más pertinentes para una crítica enfrentada al acoso de una emergencia social y política que exigía fórmulas de análisis menos oblicuas» (2). Pero esto no quiere decir que el pensamiento de Benjamin no haya ejercido una real fuerza de intervención crítica en el medio cultural chileno. Quiere decir más bien que la productividad de esa fuerza se desplegó en las afueras del recinto universitario, y que no fue canalizada por la vía de una enseñanza constituida sino que más bien fluyó dispersa y heterogéneamente, tal como lo proponía el mismo Benjamin, al manifestar que «lo decisivo no es la prosecución de conocimiento a conocimiento, sino el salto en cada uno de ellos. El salto es la marca imperceptible que los distingue de las mercaderías en serie elaboradas según un patrón» (3).

Las obras chilenas entraron en connivencia con los textos de W. Benjamin saltándose muchas veces los relevos del saber universitario, entrelazando sus claroscuros sin pasar por la mediación académica de una cadena de pensamiento formalmente diseñada. Lo hicieron más bien inspiradas por ciertas alianzas de parentescos que se acordaban secretamente, sin órdenes de programas ni métodos. Una mezcla de azares y necesidades terminó haciendo productivas varias referencias benjaminianas, pasando por «las combinaciones, las permutaciones, las utilizaciones» de conceptos cuya pertinencia y validez «no son nunca interiores, sino que dependen de las conexiones con tal o cual exterior» (4), tal como lo señalan Deleuze-Guattari en su defensa de la *experimentalidad* del sentido.

Más que averiguar filiaciones teórico-conceptuales deudoras de alguna matriz de conocimiento, vale la pena dejarse sorprender por el itinerario de referencias semideshilvanadas que grabaron a Benjamin en las historias chilenas de la memoria y de sus tachaduras. Y vale la pena también preguntarse: «¿A qué regresa Benjamin, aquel berlinés de

entreguerras, en el tren de una estación vacía, para descender sobre un neblinoso andén tan próximo a nosotros?» (5).

Lo que sigue intenta reunir algunos de los hilos sueltos que tejen una lectura benjaminiana de las memorias entrecortadas y sobresaltadas de algunas prácticas culturales de nuestra historia de estos últimos años.

Las estrategias de lo refractario

Es cruzándose con el recuerdo de la voluntad benjaminiana de forjar «conceptos inútiles para los fines del fascismo» (6) que surgió la primera hipótesis chilena -en tiempos de la dictadura- de «un arte refractario», en ambos sentidos de la palabra: el de «una negación tenaz» y también el de «una desviación respecto de un curso anterior» (7). Refiriéndose a la primera etapa de la producción artística post-golpe (y tomando, como ejemplos, obras de Enrique Lihn, Raul Zurita, Eugenio Dittborn, Roser Bru, etc.), Adriana Valdés señalaba cómo ciertas obras «estaban hechas para ser inasimilables por cualquier sistema cultural «oficial»»: eran obras que planteaban algo no aprovechable ni recuperable por la lógica totalitaria, algo inservible que no entraba «en el sistema de intercambio, en la economía, en la circulación dentro de ese sistema, ni aún bajo la especie de signos explícitos de disidencia» (8).

Haber formulado significados meramente *contrarios* al punto de vista del dominador sin atentar contra el orden de su gramática de la significación, era mantenerse inscrito en la misma linealidad dualista de una construcción maniquea del sentido. Era invertir la simetría de lo representado, sin llegar a cuestionar su topología de la representación. Es cierto que la tendencia predominante del arte contestatario chileno movilizado por la izquierda tradicional buscaba sobre todo vengarse de la ofensa dictatorial tramando -en su simétrico reverso- una épica de la resistencia que fuera el negativo de la toma oficial. Pero en los costados de ese arte heroico y monumental, batallaron nuevas construcciones de obras que no quisieron atender la

mera contingencia figurativa del «No» sin a la vez traspasar su reclamo a todo el régimen de discursividad que había convertido la rigidez dicotómica del *si/no* en un nuevo reducto carcelario.

El límite a plantear y defender entre lo funcional al sistema de categorizaciones dominantes y lo disfuncional a su economía político-discursiva, se trazó en Chile como ruptura conceptual y semántica. La ruptura nació del desafío de tener que darles nombre a fracciones de experiencia que ya no eran verbalizables en el idioma que sobrevivió a la catástrofe de sentido. Por un lado, estaba la lengua de la impostura hablada por el poder oficial. Por otro lado, estaban el molde ideológico del arte militante de la cultura partidaria y el discurso de las ciencias sociales cuyo formato de investigación buscaba encuadrar las poéticas de la crisis en el marco explicativo de un racionalismo demasiado ajeno a la remecida de los sentidos desatada por el trance referencial. Ninguno de esos dos lenguajes era lo bastante sensible a las conmociones de signos que habían estremecido la máquina de representación social.

La ruptura semántica y conceptual a la que apelaba Benjamin en su mención de un arte refractario (de un arte de la negación y de la desviación) se diseñó -en Chile- para escapar del autoritarismo militar y de las ordenanzas de la censura administrada de la cultura oficial, pero también para fugarse de ciertos reduccionismos ideológicos (los de la política ortodoxa) y técnicos (los de la sociología de la cultura opositora). Se trataba, para las obras más audaces y desafiantes del período, de romper la conformidad de lecturas domesticadas por los lugares comunes del rito institucional, de las tradiciones hegemónicas, del credo militante, de los saberes oficiales y de sus jerarquías disciplinarias, del mercado cultural, etc. Hacía falta reinventar «un lector indómito, irreductible, des-gregarizado»: un lector enfrentado a signos «comunicables pero nunca demasiado procesables» (9), a signos que guardaran en su interior una memoria lingüística de los choques nacidos de tantas desarmaduras de sentido. Son estos choques los que armaron

resistencia y sublevamiento en el interior de la palabra, generando una memoria del trauma solidaria de los accidentes y contrahechuras de su grafía de palabra dañada.

Recordar hoy esa palabra como zona de tirantez y desgarros es una manera de no dejarse engañar por la consigna de la transparencia que, en nombre del realismo instrumental del consenso y de su lógica socio-comunicativa, trata de limar toda aspereza de la superficie demasiado pulida y educada de los signos del acuerdo. Rehabilitar esa palabra como campo de fuerzas plurales y divergentes sirve para abrirla a una multiplicidad de puntos de vista cuyas contradicciones no deben permanecer silenciadas por la voluntad de hoy de disolver toda opacidad, de eliminar todo cuerpo extraño que amenace con enturbiar la visión de una historia cultural falsamente reconciliada consigo misma.

El cuerpo extraño que debemos mantener flotante como recuerdo híbrido es aquel compuesto por «jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos» que nos hablan todos ellos -mezcladamente- de la «infección de la memoria» que nos contagió a través de «una honda crisis del lenguaje, una desarticulación de todas las ideologías» (10). Es la *impureza* de ese recuerdo la que merece ser productivizada a favor de un ejercicio de la memoria no linealmente reconstitutivo de una historia única, puesto que todo lo historiable ha sido irremediablemente contaminado por la sospecha que pesa sobre cada acto de representar una totalidad de sentido. Una sospecha activada por aquellas prácticas estéticas que sometieron a intensa revisión crítica las mediaciones simbólicas y discursivas de las categorías del pensamiento cultural. Prácticas reagrupadas por el programa artístico y literario de lo que Eugenia Brito llamó «una nueva escena de la escritura»: una escena que, «con una fuerza mucho más potente que la de los períodos anteriores» (11), reconceptualizó «la muerte del sentido, la pérdida cultural del yo, la sutura apenas regenerada de los vacíos entre espacios, ritmos y cadencias en los

que un signifiante va a reemplazar a otro hasta llegar al desfallecimiento de la última letra» (12).

La delación fotográfica

En un texto sobre el arte chileno llamado «Parpadeo y Piedad». Pablo Oyarzún señala cómo «hacia 1977 se instaló en el centro de los debates que se desplegaron sobre y desde las actividades de vanguardia, la cuestión de la fotografía» (13).

El debate de aquellos años sobre la cuestión fotográfica incorporaba varios niveles de reflexión, aunque las peleas grupales del medio artístico chileno hicieron prevalecer la dimensión más polémica de una exacerbada controversia: la que retomaba los argumentos que la lectura de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936) hacía repercutir como armas en la guerra de posiciones librada en torno al desafío de la «*politización del arte*» (Benjamin), y que tendía a privilegiar -en respuesta a tal desafío- la objetividad documental de la fotografía (garantía testimonial, realismo denunciante) por sobre las transposiciones imaginarias y las recreaciones estilísticas de la pintura que resultaba demasiado evocativa. Ciertos aspectos de la polémica en cuestión sugerían que la incorporación al arte de las tecnologías visuales de reproducción masiva condenaba el valor «cultural» de la pintura depositado en su aura (contemplación, recogimiento, misterio, eternidad, etc.), y que la artesanía del cuadro (el culto al talento individual cultivado por la manualidad del oficio) se había tornado obsoleta por la modernidad técnica de la fotografía que relegaba la pintura a una pre-industria de la imagen. Pero una parte del arte chileno post-golpe levantó además una suerte de reclamo ético contra el subjetivismo estetizante de la pintura acusada de pertenecer «al ámbito de lo subjetivo, de la expresión individual, del egoísmo» desde donde la privacidad del oficio pictórico sonaba cómplice del «acto del ocultamiento de determinados hechos» públi-

cos que -por contrario- la cámara denunciaba al ser un instrumento visual que seguía no teniendo rival «para mostrar al hombre en la catástrofe» (14).

Sin embargo, las obras de mayor densidad reflexiva eran aquellas que llevaron documentación fotográfica y representación pictórica a alternar y cotejar sus lenguajes crítico-visuales en el interior de la misma imagen, referidos ambos al *desmenuzamiento de la identidad* en el escenario de lo que W. Benjamin llamaba «la última trinchera del rostro humano»: la trinchera del «yo» que -en el paso del retrato pintado al retrato fotográfico- estaba trocando lo único por lo múltiple, lo original por lo repetido, lo auténtico por lo convencional, lo motivado por lo arbitrario.

Ciertos críticos (Ronald Kay, Enrique Lihn, Adriana Valdés entre otros) y ciertos artistas (muy en especial, Eugenio Dittborn) investigaron la situación del rostro humano fotografiado por la máquina de reproducción visual, hasta lograr extraer de ella la clave analítica y metafórica del tramaje coercitivo que señalaba los procedimientos de *detención* y *captura* de la identidad fotográfica: la prisión del encuadre, la camisa de fuerza de la pose, la sentencia del montaje, la condena del pie de foto, etc. Detención y captura de la imagen cuyas retóricas aprisionadoras subrayaban, por analogía de procedimientos, el control represivo que afectaba diariamente los cuerpos sometidos a los métodos de la violencia militar. La foto de identidad hablaba sustitutivamente de las sustituciones-destituciones de identidad: de los chantajes y de las manipulaciones de roles que ejerce el orden social sobre quienes son obligados a *identificarse* con sus matrices de identificación. La conversión del sujeto individual en «lugar común» de la masificación técnica debido al estereotipo de la pose, la desindividualización del sujeto individual seriado por la genericidad del retrato colectivo que archiva el Gabinete de Identificación, evidenciaban el fundamento regulador y clasificador del sistema que ejerce su poder institucional apoderándose *técnicamente* de «la identidad identificada por la máquina de estereotipar» (Lihn). Hablar de fotos de identidad era ha-

blar de los moldes y calces identificatorios que garantizan la reproductibilidad del orden, normando la pose. Era delatar la convención social que rige la identidad basada en un retrato-tipo como modelo de integración disciplinaria. Pero era sobre todo convertir la *identidad fichada* del retrato en *ficha técnica* de los medios que arman las represiones de identidad, para que las víctimas del orden represivo pudieran descifrar sus mediaciones de signos ocultas en cada tentativa de borrar los medios físicos y simbólicos del atropello.

Cuando los familiares de los detenidos-desaparecidos chilenos salieron a la calle exhibiendo el retrato fotográfico de los ausentes, le reclamaban a la Ley desde el conocimiento de causa que esa foto ampliada -una foto carné-testimoniaba de la primera estigmatización de la identidad cometida por el aparato fotográfico: el sacrificio de lo individual vaciado al molde de lo público (15). Cuando el artista chileno E. Dittborn acumuló un sin número de fotos anónimas, y por lo tanto, doblemente desindividualizadas, bajo el título «Fosa Común» en una obra de 1977, su obra graficaba un trazo de unión solidaria con los familiares de detenidos-desaparecidos al decirles que sabía de las confiscaciones de identidad practicadas desde el Estado y al hacer saber de la impunidad de su dispositivo que borraba la traza del des-trozo en ausencia de nombres y firmas. La obra de Dittborn armaba la semejanza entre los retratos abandonados en la vitrina fotográfica y los cuerpos tirados por la máquina de desidentidad (tortura + anonimato) en los cementerios clandestinos. Estas fueron dos de las situaciones chilenas en las que el retrato pasó a ser la imagen de una delación fotográfica: la de la foto como «lugar del crimen» en la que, según Benjamin, debe el artista «descubrir la culpa ... y señalar el culpable» (16), rastreando las huellas técnicas de la maquinación visual orquestada por el aparato serializador que dicta la sentencia colectiva.

Cuando E. Dittborn sigue -en su producción de hoy-desenterrando la noticia sepultada en viejas fotografías

para hacerla viajar por todas partes (17), el artista logra que salte a la vista una nueva solidaridad con los detenidos-desaparecidos a través del problema de los cuerpos como *trayecto* y *circulación*: «E. Dittborn repone a circular la imagen de sujetos condenados al olvido» para mostrarnos cómo «el Estado chileno intenta(ba) sacar de circulación a determinados sujetos para condenarlos al olvido» (18), y mostrarnos también como dicho recuerdo está en vía de sucumbir al olvido porque la consigna democrática de mirar hacia adelante (de apartar la mirada de los conflictos del pasado) hace nuevamente desaparecer las imágenes de los desaparecidos en la tumba de la inactualidad. Contra la muerte por sustracción de los detenidos-desaparecidos que tomó la forma de una retirada de circulación, Dittborn rehace circular la imagen de estos cuerpos como noticia y lo hace cuando Chile ha dejado de ser noticia en el mercado ideológico de la cultura solidaria internacional porque la normalización democrática banalizó las tensiones que le servían de emblema contestatario al arte chileno antidictatorial. Entre otras cosas, la obra de Dittborn hace circular el problema de la visibilidad y legibilidad de las representaciones de la memoria como zona de emergencia de las relaciones entre ocultamiento y desocultamiento negociadas por ciertas prioridades de lectura que ordenan la selección de lo representable y de lo subrepresentado.

El reviente de la trama en la obra de Dittborn es el recurso expresivo que arma la metáfora visual (serigráfica) de cómo el detalle, ampliado más allá de los límites que garantizan la nitidez de su percepción como parte de un todo, hace explotar el tema de la memoria: de su *acumulación-dispersión*, de su *saturación-desintegración*. La explosión del recuerdo (fracción, detalle) revienta el calce de la memoria y mueve los límites de definición de las representaciones culturales que las hacen reconocibles en función de una composición de repertorio socialmente aceptada.

Pero la obra de Dittborn construye además otra alegoría benjaminiana de la memoria como *traza* y *reinscripción*. Su rescate de la noticia (la revista en desuso como fosa y

exhumación) pone la imagen de lo desenterrado -el cadáver de la dictadura- a funcionar en una nueva constelación significativa de muchas otras identidades sumergidas o naufragadas (mujeres, indígenas, delincuentes, enfermos mentales) que intercambian con ella sus ruinas existenciales, sus vestigios de representación. La obra arma una configuración de subidentidades que desideologiza el retrato de la Víctima de la Dictadura movilizándolo su imagen fuera de los catálogos oficiales, juntándola -en asociaciones inéditas- con más fragmentos dispersos y restos (aún) sin encontrar de derrumbes y hundimientos varios que hablan de subjetividades residuales y de códigos a la deriva.

Mentes extraviadas en distintas regiones de la biografía humana (la infancia, la vejez) o de la patología social (la locura, la delincuencia) y cuerpos flotantes por distintas latitudes de las vidas en extinción (de los aborígenes de Tierra del Fuego a la momia del Cerro del Plomo pasando por los detenidos-desaparecidos de la dictadura), van armando un gran retrato colectivo con muchas piezas de identidad desensambladas: un retrato genealógico en el que lo *no sincrónico* (distintas temporalidades sociales e históricas separadas por abismos de distancia), lo *descalificado* (lo menor, lo subalterno) y lo *heterogéneo* (lo no idéntico, lo desuniforme) nos van señalando que la única identidad sobreviviente del Chile de la dictadura posible de ser hoy reconstruida es aquella identidad que enlaza -suspensivamente- arcaísmos y modernidad, fuerzas vitales y colapsos de sentido, memorias y destiempos.

Memoria y discontinuidad

El paisaje del Chile post-golpe acusó la dislocación del horizonte referencial que el pasado y la tradición habían trazado como línea de continuidad histórica. Hipersensibilizadas al efecto de los cortes por la marca fraccionadora y dispersiva de esa rotura de horizontes, muchas prácticas buscaron reponerse del quiebre de lenguajes zurciendo códigos para mantener viva la ilusión de que historia y tra-

dición eran continuidades rearmables, pese a la brusquedad de la interrupción. Esa tendencia rehistorizadora de un pasado depositario de los valores de identidad nacional y popular que debían ser rescatados y protegidos como lazos de integración comunitaria, caracterizó varias manifestaciones chilenas de la cultura solidaria y militante que seguía comprometida con los referentes ideológicos de la izquierda clásica. Esas manifestaciones se dedicaron a la sutura y reparación de una continuidad rota mediante enlaces expresivos con la tradición destinados a *refamiliarizar* el destinatario del arte con su legado cultural, para remediar así los efectos de *extrañamiento* causadas por el traumático surgimiento de lo desfigurado y de lo irreconocible en el campo de visión histórica de la dictadura. Sobre todo en el teatro, las obras de mayor repercusión cultural (tomando al grupo Ictus como paradigma) defendieron la necesidad de resguardar la historicidad de un patrimonio cultural amenazado por la desintegración, enfatizando el carácter de «rito» de la obra a través del cual «los espectadores se reconocen como parte de una comunidad de valores, experiencias históricas, universos simbólicos compartidos e identidades sociales consensualmente reconocidas» (19).

Ese «pensamiento histórico, saturado de experiencia» (20) que recurría a la ejemplariedad del pasado como reserva valórica de una identidad nacional transmitida por los lenguajes de la tradición, no constituyó la única alternativa de respuesta a la crisis de referencias y significaciones que había desmantelado el universo cultural. También surgió lo que Rodrigo Cánovas llamó -a propósito de la literatura de Enrique Lihn- «el pensamiento satírico» (21): un pensamiento que critica «de un modo desenfadado los órdenes culturales» poniendo en ejercicio «un discurso de la reflexividad, atento a su programación, autoparódico» (22). Ese discurso -«que pone en cuestión el acto mismo de conceptualizar cualquier cosa a través del lenguaje» (23)- marcaba la tendencia que reagrupó las obras más fuertemente destructivas surgidas bajo el período autoritario: aquellas obras que, más acá y más allá de la bandera protestataria-denun-

ciante, supieron rediagramar utopías críticas que alzaron sus precisos y preciosos vocabularios rebeldes a los discursos totalizantes del pensamiento ideológico.

Estos vocabularios insurgentes encontraron en la memoria el primer territorio a reconquistar, pero no procedieron a dicha reconquista siguiendo el gesto de quienes simbolizaban el pasado en monumentos historicistas a la continuidad, como plenum de sentido y horizonte trascendental de verdades a recobrar en nombre de las víctimas aún confiadas en los desenlaces redentores. Frente al engaño oficial de un pasado tergiversado por el fraude histórico de la toma de poder y frente a la nostalgia del otro pasado sublimado -en su reverso- por el continuismo del discurso ideológico, fueron varias las obras que buscaron deslegitimar las tradiciones del Pasado usando el subterfugio de denunciar -parodiándolo- lo que cada disciplina había ritualizado como herencia y patrimonio de lenguaje y convenciones. En la plástica, las Revisiones del arte chileno de Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano y Gonzalo Díaz (24) intervinieron el legado académico de la tradición pictórica nacional como primer subsistema de falsedades y falsificaciones a cuestionar y reformular. Las obras de estos tres artistas chilenos descompaginaron la secuencia histórico-nacional de la tradición del arte oficial al intervenirla con las *memorias-en-negativo* que su pasado canónico había censurado y reprimido. Memorias asociadas a los registros subalternos de lo doméstico y de lo popular, de lo urbano, de lo femenino y de lo biográfico-erótico, entraron de contrabando en el área de representación de la cultura superior para rebatir las jerarquías de raza, clase y sexo, que fijaban la escala de distinciones y privilegios consagradas por el arte tradicional.

La poesía y la narrativa chilena del mismo período se encargaron también de escindir las narraciones hegemónicas, de fisurarlas con palabras hostiles a la consigna de una verdad oficial. Esta consigna se vió amenazada cuando la llenaron de dudas «los puntos suspensivos, las repeticiones, los intersticios por donde el significante deja ver sus faltas,

sus carencias» (25), y también sus vacíos de argumentación. «La Tirana» de Diego Maquieira (1983) violenta el molde de la lengua española de la Conquista con una mezcla orgiástica de idiomas contrarios que la asaltan desde abajo, por debajo: el español de la tradición que forma la memoria culta y religiosa de la sociedad latinoamericana es transgredida por la «ordinariedad feroz» (Maquieira) de citas cuya alteridad disonante festeja la lucha de textualidades que desgarran el referente de la lengua-madre. «Este» de Gonzalo Muñoz (1983) recurre a la figura de la disjunción para escenificar la memoria del relato de la Historia como memoria rota en sus enlaces, dispersa en sus fragmentos, múltiple y contradictoria en sus series: memoria sólo posible de ser recreada mediante un coro disparejo de voces híbridadas en el que orígenes y pasados escapan a la jerarquía fundacional de la palabra única. «Por la Patria» de Diamela Eltit (1986) llena la narración de subrelatos contradictorios que se desmienten unos a otros para activar la sospecha en torno al monólogo de la historia central, entrecruzando sus pistas narrativas hasta frustrar toda síntesis recapituladora y desviar la recta historicista de los desenlaces programados.

Todas esas obras ilustraban la idea benjaminiana que «la continuidad de la historia es la de los opresores» mientras «la historia de los oprimidos es una discontinuidad»: una sucesión inconclusa de fragmentos sueltos desamarrados por los cortes de sentido y que erran sin la garantía de una conexión segura ni de un final certero. Para estas obras, tanto el acto de recordar (de practicar la memoria histórica) como el acto de interpretar (de ensayar fórmulas de comprensión de la realidad) implicaban confrontar entre sí sucesos y narraciones, para abrir el relato de la experiencia y la experiencia del relato a lecturas discontinuas y multicruzadas que denunciaran la trampa de las racionalizaciones basadas en verdades completas y en razones absolutas. Sólo una precaria narrativa del *residuo* fue capaz de escenificar la descomposición de las perspectivas generales, de las visiones centradas, de los cuadros enteros: una na-

rrativa que sólo «deja oír restos de lenguajes, retazos de signos» (26), juntando hilos corridos y palabras a maltraer.

La crítica benjaminiana de la Historia como linealidad homogénea y direccionalidad unívoca repercutió en aquellas imágenes de la cultura chilena post-golpe que acentuaban «la negatividad, la discontinuidad, el rechazo y el choque» (27). Esa crítica a las totalizaciones monológicas hecha desde constelaciones plurales de significaciones dispersas era la única que podía entrar en complicidad de estilos con los imaginarios sociales desintegrados por las roturas de cadena del macro-sintagma histórico.

Estéticas del desecho

La crítica antihistoricista de Benjamin era una crítica a la monumentalidad heroica de las Verdades mayúsculas, realizada por él desde el fino detalle de los acontecimientos pequeños que desmenuzan las significaciones que los cronistas de la historicidad trascendente suelen mirar como si fueran materiales de desecho. Amante de las porciones y fracciones de experiencia que relatan el Todo no desde el saber confiado en su plenitud sino desde la palabra quebradiza de su des-integridad, W. Benjamin se hubiera reconocido en las geografías del fragmento que trazaron ciertas voces chilenas multiplicadas en torno a las grietas del sujeto monológico de la *autoría/autoridad* de la tradición oficial y del *autoritarismo* de la cultura militar.

Sabemos que «el testimonio popular latinoamericano (...) surge en circunstancias en que la vida ha sufrido cambios irreversibles y está en vías de *reconstrucción*. Y es, precisamente, la modalidad testimonial uno de los vehículos privilegiados de esa reconstrucción» de vida (28) por su capacidad de modular nuevas formas de expresión y construcción locales de las subjetividades en crisis. De hecho, el Chile de la dictadura hizo del testimonio un formato privilegiado que «les daba voz a los sin voz» textualizando historias de vida y narraciones biográficas situadas en los márgenes de las visiones constituidas e instituidas por los

relatos maestros de la ciencia social y de la política. El testimonio -como instancia subjetivada de «conocimiento desmitificador de la «totalidad»» (29)- plantea una captación *situada* de lo real (relativa, parcial) que corrige la mirada totalizante del enfoque macrosocial. Pero pese a esa parcialización y a esa relativización del habla testimonial que buscan rebatir la ficción universal del sujeto absoluto, los exponentes del testimonio que acapararon la atención de la sociología chilena en el período de reconstrucción de la memoria y de la identidad nacionales, seguían retratando personajes (la víctima política, la mujer, el indígena, etc.) cuya marginalidad y opresión simbolizan la representación de una conciencia nacional sustentada en el paradigma comunitario de la denuncia, por muy resquebrajado que fuera su punto de vista enunciativo.

Sin embargo, en las orillas más deshilachadas de la trama ético-narrativa del género testimonial valorizado por la sociología chilena como *documento* (es decir, como prueba y enseñanza), surgieron otras experimentaciones que se deslizaban fuera del imperativo concientizador de la narración de vida cifrado en «el rescate de las voces populares, de la sintaxis y cosmovisión de los oprimidos» a través de «una mirada que intenta construir «una verdad» desde la perspectiva de los protagonistas más marginales de la historia» (30). Situadas en la periferia de esa «verdad» ya catalogada y recuperada por la sociología de la marginalidad, las nuevas estéticas del testimonio no buscaron rellenar los huecos de identidad con palabras de consuelo. Prefirieron desnudar -en esos huecos- la falta de todo, la carencia, y reestetizar esa carencia como *des-figuración* del todo a través de «figuras en abismo vaciadas de toda interioridad» (31) que ya no alcanzaban el peso confirmativo de una referencialidad valórica que sirviera, amparadoramente, de guía de conciencia social. El vagabundo urbano del «Padre Mío» de Diamela Eltit (1989) y los travestis prostitutos de «La Manzana de Adán» de Claudia Donoso y Paz Errázuriz (1990) (32) corporizaron el registro de la *des-identidad* a través de un frenético montaje de voces entrecortadas y

maquilladas en las que locura y privación se abigarraban de estilos -se recargaban de ornamentos- para vengarse de la condena nacional a la miseria del sinsentido. Cuerpos sin residencia ni pertenencias, sujetos sin interioridades ni contenidos (desposeídos de la esencia de una identidad-propiedad) configuraban «presencias armadas en la pura apariencia, siguiendo un complejo y desgarrado orden cosmético» que dejaba «entrever significaciones múltiples, desde la multiplicidad de aditivos que componían la violenta exterioridad a la que se habían reducido» (33). Esa «violenta exterioridad» era la del mapa suburbano en cuyas fronteras de tráfico y clandestinajes se juntaban los habitantes de «las zonas de dolor, de crimen, de locura, de venta sexual: hospitales, hospicios, asilos, cárceles y próstibulos; las plazas, las fuentes de soda y los baños públicos; las carreteras de entrada y salida a la ciudad y los sitios eriazos» (34) que -como áreas de delitos e infracciones- armaron el reviente escenográfico de una loca compulsión por los bordes. La falta de propiedad e identidad de esos sujetos extremadamente variables y móviles en sus cambios de «residencia, nombre, ropaje, sexo» y habla (35) ponía el acento en *mutanzas de identidad* y en *transferencias de géneros* que desestabilizaron la función del testimonio entendido como vector colectivo de representación identitaria. A diferencia de lo que ocurría con el contenidismo existencial de la ideología del testimonio propagandeadada por la sociología alternativa, «El Padre Mío» de D. Eltit deliraba con «la apariencia y la exterioridad» como faccionamiento cosmético de una maquinaria barroca que saturaba los signos de formas y texturas abigarradas.

Los hablas encontrados (basureros) de los sujetos que divagaban en las afueras de la cartografía ciudadana fueron experimentando sofisticados cortes y montajes que daban cuenta de lo «colectivo» no como *masa*, sino como *flujo* a seccionar y reensamblar en nuevas conexiones de intensidades. Apariencias lujosamente recargadas por la técnica del suplemento estético configuraron estas identidades-simulacro que adornaban el castigo chileno de la falta con la

superabundancia del exceso, y que exhibieron el rebuscamiento sígnico de las metáforas del deterioro incrustando sus brillos en el sintagma de la pobreza. El derroche exhibicionista de estas cosméticas del deseo no podía sino tener la marca de una perversión estética para los creyentes en la moral del testimonio y en su referencialismo social de la denuncia política. La lógica explicativa y verificativa de su marco sociologista se encontró fuertemente convulsionado por los espasmos de identidad desatados en su interior por trabajos como el de D. Eltit en literatura y de P. Errázuriz en fotografía; trabajos que incursionaron -y que siguen incursionando- en las orillas de la desrazón y del sinsentido (de lo sancionado como «locura» por la normativa social) para desplegar el tembloroso síntoma de la precariedad en toda su extensión metafórica.

La «reacentuación de los géneros» de la que hablaba Bakhtine se formalizó en estas obras chilenas como de-generación torcida del género (discursivo y sexual). El testimonio ya se había encargado de cuestionar las jerarquizaciones de géneros defendidas por la tradición canónica de la literatura instituída. Pero le tocaba ahora a su lenguaje documentalizador el turno de transfigurarse bajo el efecto de esas voces maquilladas de autoras chilenas. Voces *retocadas* que hiperficcionalizaron la «verdad» representacional del testimonio mediante torsiones y contorsiones genérico-sexuales (la femineidad, el travestismo), sometiendo así a chantaje y extorsión el patrón militarista y patriarcalista de la identidad dominante y su masculinidad reglamentaria.

«Al enfocar la fragmentariedad de la experiencia y al dejar de lado el impulso a totalizar» (36), el género «testimonio» ya había puesto en cuestión el monologismo de la voz de autor que interpreta la narración social desde un conocimiento superior apoyado en macro-unidades de significación. Pero ésto no bastaba. La dictadura chilena empujó la fragmentariedad del testimonio hacia extremos de creatividad en los que maniobras estilísticas, subterfugios técnicos y artificios ficcionales, perfeccionaron la sub-ver-

sión del género para darle merecida elocuencia al yo «inesencial, desechable» que recogía Benjamin: jirón de identidad, residuo narrativo, desecho lexical, basura tecnológica, errata sexual y falla de géneros.

Reinventar la memoria, hoy

Dar vuelta la hoja, cerrar el capítulo: éstas son algunas de las imágenes que rodean hoy el tema del pasado de la dictadura (la violación a los derechos humanos) con sus figuras de la memoria como libro, como narración y archivo. La referencia al libro retiene la metáfora del volumen de escritos en el que se depositan sentidos ordenados para consultas futuras. Pero el orden de estos sentidos puede verse alterado y descompuesto cuando relato y narración ponen en marcha formas inéditas de recombinar tiempos y secuencias, de alternar pausas y vueltas atrás, de anticipar finales y de saltar comienzos, mediante un trabajo de lectura que no acepta ser tan modélicamente subordinado a la cronología de un transcurso lineal. Esa cronología mantiene cautivo lo guardado como pasado, hasta que ciertas disjunturas temporales suelten los nexos de la continuidad programada. El presente pasa entonces a ser el nudo disjuntivo capaz de hacer que el recuerdo no sea una vuelta al pasado (una regresión que sepulta la historia en el nicho del ayer) sino un ir y venir por los recovecos de una memoria que no se detiene en puntos fijos, que transita por una multidireccionalidad crítica de alternativas no concertadas. De esto nos hablaba Gonzalo Díaz en su instalación «Lonquén 10 años» (1989) a través de las «oscuridades fragmentadas que hilvanamos para iluminar un hecho» o de «una distorsión que el arte apenas puede nombrar» (37). La masacre de Lonquén, «el *punctum* pestilente que aflora con porfía desde la ciénaga espesa del monótono discurso oficial», afloró entonces a luz y conocimiento públicos gracias a cómo la obra de G. Díaz supo «poner el dedo del arte en la llaga de la política» (38).

La vuelta chilena a la democracia armó una escenogra-

fía de discursos en torno al problema de la memoria en la que su figura es principalmente aludida como tensión entre olvidar (sepultar el pasado de los cuerpos sin sepultura: *recubrir*) y recordar (exhumar lo que tapa -vela- ese pasado: *descubrir*). Pero las vueltas de la memoria ocupan mecanismos mucho más retorcidos e imbricados que los consignados por esta dualidad de procedimientos contrarios. Una vez descartada «la igualación amnésica de la historia que es, entre otras cosas, una ofensa al presente» (39), queda por imaginar el trabajo de una memoria que no sea la memoria pasiva del recuerdo cosificado, sino una memoria-sujeto capaz de formular enlaces constructivos y productivos entre pasado y presente para hacer estallar el «tiempo-ahora» (Benjamin) retenido y comprimido en las partículas históricas de muchos recuerdos discrepantes y silenciados por las memorias oficiales. Ese trabajo del recuerdo ha sido motivo de reflexión para varias prácticas culturales del Chile postdictatorial, que lo abordan siguiendo diversos ritmos e inspiraciones. Se arman entre ellas ciertos contrapuntos estético-críticos que sugieren conflictos de representaciones en torno a la relación historia-memoria: es lo que ocurre, para tomar un ejemplo sacado del teatro, con dos obras que rastrean las sedimentaciones del mismo pasado de la dictadura y regrafican sus huellas en el presente de la transición democrática, pero que lo hacen desde dispositivos representacionales en litigios de procedimientos. Se trata de «La Muerte de la Doncella» de Ariel Dorfman (40) y del Teatro de la Memoria de Alfredo Castro (41).

En el caso de Dorfman, la problemática del rol de la memoria es articulada por motivos que recitan el libreto político de la sociedad chilena de la transición democrática. Acciones y personajes se establecen en conformidad y redundancia de lógicas con el repertorio de conflictos sancionado por el discurso oficial de la coyuntura política. El argumento teatral gira en torno a las mismas dualidades y oposiciones que han sido retorizadas por el temario de los derechos humanos: víctima/víctimaria, daño/reparación,

ofensa/perdón, etc. Ningún descalce enunciativo ni rotura significativa busca desorganizar la serie de figuraciones en la que historia y memoria son simbolizadas en concordancia de términos con el relato de la narración dominante. La obra protege el *orden* y la *composición* de los significados negociados -y consentidos- por la versión oficial del régimen de la transición democrática, manteniendo a salvo la jerarquía de ciertos referentes mayúsculos que permanecen indemnes, sin traza verbal de alteración ni deterioro. La garantía representacional del mensaje teatral es firmemente sostenida por la relación de equivalencia entre significante y significado mediante la cual la obra sigue vehiculando los ideogramas del realismo social y político de la coyuntura, sin exponerlos a mayores conflictos de verbalización.

Mientras tanto, Alfredo Castro elabora un «teatro de la memoria» en el que se habla una lengua triturada por la violencia de los choques y desconexiones que rompieron la secuencialidad de los nombres y de las cosas. El desagenciamiento sintáctico del discurso referencial frustra toda proyección identificatoria (a diferencia de lo que ocurre con Dorfman) y el eje dualista de lo negativo-positivo es subvertido por ambivalencias difusas, por oraciones truncas que desarman las convenciones ideológico-comunicativas del mensaje teatral con su errática despuntuación. La arqueología de la memoria del teatro de Castro entrechoca fracciones de conciencia yuxtapuestas en desorden sin que ningún sentido de la historia pueda descansar en un armado compositivo. El metanivel de inscripción-fijación del recuerdo como tópico de la memoria en el drama de la identidad es trastocado por la gesticulación disconexa de cuerpos y biografías en pedazos que han roto los enlaces de la sintagmática verbal para explorar -a tientas- los subsuelos de las formalizaciones discursivas de la representación social.

La prensa internacional ha conjeturado bastante sobre el relativo no éxito de la obra de Dorfman en Chile cuando se presentó en 1991 por primera vez, comparado con su

posterior éxito en Inglaterra y Estados Unidos (42). El comentario más generalizado fue que el público chileno no estaba preparado para recibir, elaborar y procesar, la carga traumática de ese recuerdo de la dictadura que la obra escenificaba. Pero el acto fallido de su recepción chilena podría suscitar otro tipo de comentarios.

¿Porqué no pensar que esta obra planeada fuera de Chile ha fallado aquí porque no incorporaba a su construcción -no tenía cómo hacerlo- una cierta fatiga producida entre nosotros por tantas ideologizaciones discursivas de la mirada del vencido como «dolorosa rectilinidad de triunfo y derrota» (Adorno) ?

Para torcer críticamente la linealidad ideológica de esa «mirada del vencido», hacía falta poder -tal como lo quería el mismo Adorno en su ensayo sobre Benjamin- «devolverse hacia lo que no fue incluido en semejante dinámica, quedando a medio camino -o sea, por así decir, hacia ese material de desecho y esos paisajes ciegos e imprecisos que escaparon al ojo de la dialéctica» (43). Paisajes ciegos e imprecisos que demandan una estética de trasluz para que sus formas adquieran el sentido indirecto de lo que se muestra de soslayo, de lo que circula por las estrechuras del recuerdo y se filtra por rendijas de consciencia a penas discernibles.

Superar la rígida dicotomía de valores y representaciones que aprisiona «la mirada del vencido» explorando formas más oblicuas, es parte de la tarea crítica que le incumbe al pensamiento postdictatorial, junto con la de resolver el conflicto entre asimilar (incorporar) o expulsar (rechazar) su pasado. Resolver críticamente este conflicto significa tanto evitar la nostalgia del Símbolo antidictatorial como resistir la empresa de desmemoria que busca reunificar la historia apaciguando a la fuerza sus fuerzas en disputa de sentido. Son las prácticas artísticas y culturales que trabajaron en reelaborar los significados más tortuosos de la memoria histórica, las mejor preparadas para intervenir en este conflictivo teatro del recuerdo reescenificando -con vueltas y rodeos- lo «quedado a medio camino»: secuencias

interrumpidas y fragmentos inconclusos que permanecen escondidos en las costuras de los exitosos discursos de reconstrucción, dobles y reversos que siguen desconfiando de las gloriosas terminaciones de la frase y de la fase acabadas.

Notas:

(1) Sobre el fino análisis de la figura del duelo en la memoria postdictatorial, consultar: Alberto Moreiras, «Postdictadura y reforma del pensamiento», *Revista de Crítica Cultural* N. 7 (Santiago-Noviembre de 1993).

(2) Leonidas Morales, «Walter Benjamin y la crítica literaria chilena» en *Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estética y literatura* (Buenos Aires-Alianza Editorial/Goethe Institute-1993), p. 217/218.

(3) Benjamin citado por Morales, op. cit. p. 221.

(4) Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Rizoma*, (Valencia-Pre-textos-1976), p. 60.

(5) Nicolás Casullo, «Walter Benjamin y la modernidad», *Revista de Crítica Cultural* N.4 (Santiago- Noviembre de 1991).

(6) Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid-Taurus-1973), p. 18.

(7) Adriana Valdés, «Señales de vida en un campo minado (la situación chilena y la hipótesis de un arte refractario)», fotocopia (Santiago, 1977).

(8) Ibid.

(9) Martin Hopenhayn, «¿ Que tienen contra los sociólogos ?» en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad* (Santiago-Docmento Flasco N.46- Enero 1987), p. 95.

(10) Diamela Eltit, *El Padre Mío* (Santiago-Francisco Zeghers Editor-1989), p. 17.

(11) Eugenia Brito, *Campós Minados* (Santiago-Cuarto Propio-1990), p. 7.

(12) Ibid. p. 20.

(13) Pablo Oyarzún, «Parpadeo y Piedad» en *Cirugía Plástica* (Berlín-NGBK-1989). p. 32.

(14) Estas citas son parte de un texto de Adriana Valdés sobre el artista visual Gonzalo Diaz: *Arte Contemporáneo desde Chile* (Nueva York-Américas Society-Abril 1991),

(15) Consultar la magistral reflexión sobre el dispositivo fotográfico elaborada por Ronald Kay en *Del espacio de acá* (Santiago-Visual-1990).

(16) Walter Benjamin, «Pequeña historia de la Fotografía» en *Discursos Interrumpidos I*, p. 82.

(17) Consultar: Eugenio Dittborn, *Mapa/a* (Londres-ICA-1993).

(18) Justo Pastor Mellado, *El fantasma de la Sequía* (Santiago-Francisco Zegers Editor-1987).

(19) Hernan Vidal, *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile* (Minneapolis-Institute for the Study of Ideologies and Literature-1991), p. 106.

- (20) Rodrigo Cánovas, *Lihn, Zurita, Ictus, Radrikan: literatura chilena y experiencia autoritaria* (Santiago-Flacso-1986), p. 15.
- (21) Ibid.
- (22) Rodrigo Cánovas, «Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente» en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad* (Santiago-Docmento Flacso N.46- Enero 1987-Santiago), p. 20.
- (23) Ibid.
- (24) Eugenio Dittborn, *De la chilena pintura historia* (Galería Epoca-1975); Carlos Altamirano, *Revisión crítica de la historia del arte chileno* (Galería CAL-1979); Gonzalo Diaz, *Historia sentimental de la pintura chilena* (Galería Sur-1982).
- (25) Brito, op. cit. p. 226.
- (26) Diamela Eltit, *Lumpérica* (Santiago-Las Ediciones del Ornitorrinco-1983) p. 10.
- (27) Pierre Zima, «L'ambivalence dialectique: entre Benjamin et Bakhtine» en *Revue D'Esthétique -Hors Série* (Paris-Noviembre 1990), p. 134.
- (28) George Yúdice, «Testimonio y Conscientización» en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N.36 (Lima-1992), p. 214.
- (29) Ibid.
- (30) Sonia Montecino, «Testimonio y Mujer: algunas reflexiones críticas» en *La Invención de la Memoria* (editor: Jorge Narvaez) - (Santiago-Pehuén-1988), p. 122.
- (31) Eltit, *El Padre Mío* (Santiago-Francisco Zegers Editor-1989), p. 13.
- (32) Claudia Donoso-Paz Errazurriz, *La manzana de Adán* (Santiago-Zona Editorial-1990).
- (33) Eltit, op. cit, p. 12.
- (34) Gonzalo Muñoz, «El gesto del otro» en *Cirugía Plástica* (Berlin-NGBK-1989), p. 25.
- (35) Juan Andrés Piña, *La Manzana de Adán*.
- (36) Yúdice, op. cit., p. 214.
- (37) Gonzalo Diaz, *Sueños Privados, Ritos Públicos* (Santiago-La Cortina de Humo-Enero 1989).
- (38) Ibid.
- (39) Beatriz Sarlo, «La historia contra el olvido» en *Punto de Vista* N. 89 (Buenos Aires-Diciembre 1989).
- (40) Ariel Dorfman, *La Muerte de la Doncella (Death and the Maiden)* tuvo su primera importante presentación en Londres, en el Institute of Contemporary Arts (ICA) en Noviembre 1990.
- (41) El *Teatro de la Memoria* de Alfredo Castro se compone de una trilogía formada de las siguientes obras: *La Manzana de Adán* (1990), *Historia de la Sangre* (1992) y *Los días Tuerfos* (1993).
- (42) Remito al artículo de Catherine Boyle, «The Mirror to Nature ? Latin American Theatre in London» en *Travesía* N. 1 (Londres-1992)
- (43) Citado por Ricardo Forster en *W. Benjamin y T. Adorno: El ensayo como filosofía* (Buenos Aires-Nueva Visión-1991), p.. 34.

UNA CITA LIMITROFE ENTRE NEOVANGUARDIA Y POSTVANGUARDIA

Una mirada sobre el desarrollo artístico nacional señala cómo «la evolución del arte en Chile, desde fines de los 50, puede ser descrita como una serie de modernizaciones» (1) tendiente a constituir «una modernidad del arte, consciente de sí misma y organizada (...) como campo de indagaciones y ejecuciones» que busca incidir «en todos los nudos del circuito de producción artística; en la obra, en el productor, en el público, en las relaciones múltiples entre ellos, en la fijación institucional de esas relaciones, en las determinaciones del arte mismo y de su nexa con lo real» (2).

La gradual progresión de ese orden se vió bruscamente sacudida, después de 1973, cuando movimientos artísticos, programas estéticos y fuerzas culturales, tuvieron que abandonar la pretensión de entablar mutuas correspondencias de signos porque la interreferencialidad de las series «arte», «sociedad», «cultura», «modernidad», etc. había sido dislocada por los quiebres de la totalidad histórica y política.

Existe un grupo experimental chileno (el grupo CADA) que protagonizó la escena de tal dislocación al realizar una cita limítrofe del arte neovanguardista en el convulsionado paisaje de la dictadura, cuando las transformaciones de la sociedad ya sugerían la rotura de las ideas de totalidad y de totalización que sustentaron la crítica vanguardista a la ideología del sistema artístico y social.

Los confines de la institución y su desborde.

El grupo CADA es parte de la escena de arte chileno llamada «escena de avanzada» (3) que se constituyó después de 1977, y cuyo perfil más polémico se debió al radicalismo crítico de sus experimentaciones de lenguajes dirigidas vehementemente contra el sistema-arte. La «escena de

avanzada» formaba un campo de propuestas estéticas que compartieron, entre otras marcas, «la exigencia de evidenciar en la obra lucidez analítica aceca de la condicionalidad social e ideológica de su propio ejercicio» y «una tensa lógica de confrontación entre su *status* (y su voluntad) de marginalidad y las distintas instancias institucionalizadas» (4).

El conjunto de reformulaciones socioestéticas que propone la «avanzada» se explicita en torno a los siguientes cortes y fracturas:

– El desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura (sacralización del aura, fetichización de la pieza única, etc.) realizado mediante una crítica a la tradición aristocratizante de las Bellas Artes, y acompañado por la re inserción social de la imagen en el contexto serial y reproductivo de la visualidad de masas (la foto documental, la noticia de prensa) y de los subgéneros de la cultura popular (la historieta, la telenovela).

– El cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la «obra maestra» (las historias del arte, el Museo) y del circuito de mercantilización de la obra-producto (las galerías) mediante prácticas como la performance o las instalaciones-video que descuadran la tradición reificadora del consumo artístico.

– La transgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinaban varios sistemas de producción de signos (el texto, la imagen, el gesto) y que rebasaban especificidades de técnica y formato, mezclando -transdisciplinariamente- el cine y la literatura, el arte y la sociología, la estética y la política.

Todas las obras que conformaban la «avanzada» participaron de ese mismo corte rupturista. Pero el grupo CADA exacerbó ese corte al reenfatizar el llamado vanguardista a translimitar y fusionar los escenarios del arte, de la política y de la sociedad.

El grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) nace en 1979 integrado por dos escritores (Raul Zurita y Diamela Eltit), un sociólogo (Fernando Balcells) y dos artistas visua-

les (Lotty Rosenfeld y Juan Castillo). Pese a la posterior desestructuración de su núcleo de base, el grupo CADA mantendrá a lo largo de su historia la misma tensión interproductiva de una combinación de registros entre lo cultural (el arte, la literatura), lo social (el cuerpo urbano como zona de intervención de la biografía colectiva) y lo político (su vinculación a las fuerzas de cambio movilizadas por referentes de izquierda).

Los principales trabajos firmados por el grupo CADA en la fase culminante de la «avanzada» son dos: «Para no morir de hambre en el arte» (1979) y «¡ Ay Sudamérica !» (1981).

«Para no morir de hambre en el arte» se componía de las siguientes intervenciones que la obra programó simultáneamente:

- los artistas chilenos distribuyen cien litros de leche entre las familias de un sector pobre de Santiago;

- una página de la revista HOY es desviada de su función periodística para convertirse en uno de los soportes de enunciación de la obra que lleva el siguiente texto: «imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar»;

- frente a la sede de las Naciones Unidas, se lee un texto grabado en cinco idiomas que retrata a Chile en el panorama internacional bajo el signo de su precariedad y marginación;

- en la galería de arte Centro Imagen, se sella una caja de acrílico que contiene las bolsas de leche no repartidas en la población junto con un ejemplar de la revista HOY y la cinta del texto leído frente a la ONU. La leche permanece ahí hasta su descomposición con el texto: «Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como el negativo de un cuerpo carente, invertido y plural»;

- diez camiones lecheros desfilan por la ciudad desde un centro productor de leche -la industria- hasta un centro

conservador de arte -el Museo;

- la extensión de un lienzo tacha la entrada del Museo metaforizando un acto de clausura institucional.

Realizado dos años después en forma igualmente colectiva, el trabajo «¡ Ay Sudamérica !» consta del lanzamiento desde tres aviones de 400.000 volantes caídos sobre sectores pobres de la ciudad de Santiago, que llevan impresa la siguiente proposición: «El trabajo de ampliación de los niveles habituales de vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única obra de arte que vale: cada hombre que trabaja para la ampliación aunque sea mental de sus espacios de vida es un artista».

Los dos trabajos del CADA editan las principales consignas vanguardistas a través de ciertas recurrencias programáticas como, por ejemplo, el uso del *panfleto* que sirve de acompañante teórico-discursivo y de soporte propagandístico, y que conjuga los efectos más propios de la retórica del género: predicante, exhortativo, militante, utopista, concientizador, profetizante, etc. Dos son los anhelos reivindicativos que transmiten las principales consignas vanguardistas citadas por el grupo CADA: la fusión *arte/vida* y la fusión *arte/política*.

1) la fusión *arte/vida*.

«Tenemos obras de arte porque tenemos la institución» que las categoriza como tales, decía Peter Bürger (5). Es decir: el arte se valoriza socialmente como arte debido al discurso institucional (las historias del arte, el museo, etc.) que traza las fronteras simbólicas y materiales encargadas de acotar el valor de artisticidad de la obra y de circunscribirlo a un determinado marco de diferenciación estética. La prueba está dada por el «Urinario» de Duchamp (1919) que *señaliza* y *problematiza* a la vez la *convencionalidad* del límite entre arte y no arte. Si la institución artística es el marco normativo del arte que lo define y lo consagra socialmente como tal, será necesario atacar esa institución para revolucionar el significado y la función del arte hacien-

do explotar las fronteras que lo divorcian de la vida.

Cuando el grupo CADA, en «Para no morir de hambre en el arte», tacha el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes con un lienzo que bloquea virtualmente la entrada, ejerce una doble censura a la institucionalidad artística. Censura su monumento, primero, como *Museo* (alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado) y, segundo, como Museo *chileno* (símbolo del oficialismo cultural de la dictadura). Pero lo hace reclamando a la vez la calle como «el verdadero Museo» en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad pasan a ser -por inversión de la mirada- la nueva obra de arte a contemplar. La temporalidad móvil de la calle es el formato abierto y situacional de una obra-acontecimiento que contesta el tiempo muerto (estático) de los cuadros de Museo. La calle, «al expandir la realidad de público de arte hacia aquella masividad que habitualmente se encuentra ajena a él» (6), denuncia la convención elitista de la pintura recluida en el adentro selectivo del arte. Para romper la clausura del adentro (los intramuros) del arte y lograr la finalidad vanguardista de su incorporación al afuera de la vida, es necesario abolir las divisiones que *incomunican* el arte: los muros de una sala = el encierro del arte y la institución como cierre. Para que «arte» y «vida» intercambien sus signos horizontalmente, hace también falta anular los rasgos de superioridad y excepcionalidad que *distinguen* (remarcan y favorecen) el significado privativo del arte. En los trabajos del CADA, la página del libro se desdibuja hasta fundirse en el paisaje de Chile que la desplaza y la reemplaza. La imagen del autor se desindividualiza hasta perderse -multiplicada- en el anonimato: «cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista». En la proximidad de los conceptos elaborados por el artista alemán Wolf Vostell, el grupo CADA declara que el artista es «un simple obrero de la experiencia» y que su obra no es sino «vida corregida»: autoprocesamiento crítico de la vida diaria remodelada en sustancia estética.

El llamado vanguardista a vivir el arte como fusión in-

tegral entre estética y cotidianeidad, implica superar los confines simbólicos y materiales de la institución artística y «desmontar la noción maniqueísta del arte como alternancia de vida» (7). Implica reconciliar arte y vida en un *todo* sin divisiones ni compartimentaciones. Divisiones de lenguajes y compartimentaciones de esferas y valores son las culpables -para ese vanguardismo artístico- de haber reforzado la lógica interna de cada práctica, forzándola a la clausura de la autoreferencia. «La impugnación tanto de la autoreferencialidad del arte como el concepto de práctica específica» (8) buscada por el CADA, exige la disolución de los valores de autonomía y de especificidad artísticas fijados por los *límites* que separan y norman la distancia entre realidad (vida) y discurso (arte). La eliminación de todo límite diferencializador entre *código* (la mediación del signo) y *experiencia* (la in-mediatez de lo real) es la condición necesaria para que finalmente se cumpla «la utopía de la reintegración (metafísica o revolucionaria)» del arte en el continuum de la existencia (9), sin la interrupción de un sistema de puntuación semiótico-cultural que implique corte o separación. Esa utopía vanguardista compartida por el CADA es la de una continuidad fusional de la experiencia que busca trascender la dis-continuidad de los signos que intervienen lo real «delimitando campos de acción, formalizando relaciones sociales, institucionalizando los procesos de interacción» (10) con ritos separadores y normas diferenciadoras.

2) la fusión arte/política.

El CADA tomó forma como grupo artístico cuando el universo dictatorial estaba dominado por la *sujeción a los límites* simbólicos y territoriales. La *salida-de-marco* practicada por las obras de la «avanzada» era una crítica metafórica al en-marque dictatorial que buscaba recluir y segregar tanto los cuerpos como el orden del discurso, partiendo de una transgresión a la convención pictórica del cuadro. Una transgresión que era a la vez una agresión a las

leyes de reducción a reductos (disciplinas y especificidades) que compartimentan y aíslan las prácticas culturales. Para el CADA, ese gesto tuvo el carácter de una «rebelión vanguardista como respuesta al reclamo radical de autonomía hecha por el esteticismo» del arte por el arte (11).

Contra el supuesto burgués de «la estética de la autonomía», el CADA extremó el militantismo de un arte de compromiso social que buscaba traspasar las definiciones restringidas del arte y de la política, inscribiéndose en la línea de una cierta vanguardia latinoamericana que parecía haber demostrado, según el mismo CADA, que era ya «posible entender tanto los objetivos colectivos (una sociedad sin clases) como la militancia en dichos objetivos, como acciones de arte, es decir, como obras» (12).

Para el CADA, el «todo es político» de los ideólogos «se trastoca(ba) en un vehemente «todo es arte»» (13) que reclamaba la ausencia de todo límite (frontera discursiva) porque cada límite era visto como *limitación* a suprimir. La ausencia de límites formulaba la utopía de lo i-limitado afirmando la creencia en un arte todopoderoso capaz de exceder el tope de cualquier división reglamentaria. Un arte que represente incluso «el derrumbe de cualquier forma de limitación» (14) a través de la utopía salvadora de una macrolibertad que «supere todos los condicionamientos» (15) y que trascienda todas las dependencias y sujeciones en una especie de *más allá* de las reglas que articulan -normándola- la praxis humana, tal como lo planteaba Raul Zurita en el manifiesto que acompañaba las «Escrituras en el Cielo» realizadas en 1982 en Nueva York.

El militantismo vanguardista del CADA lo llevaba, por una parte, a definirse a si mismo como «fuerza revolucionaria» que apostaba al arte -y a los medios estéticos- para desencadenar socialmente una toma de consciencia y de liberación colectivas. Pero lo llevaba también a sumar ese movimiento a un proyecto más global que orientara y *justificara* -como vector de legitimidad- su quehacer artístico: la obra «plantea su eficacia en la perspectiva general de construcción de un orden distinto» (16). Esa perspectiva

general era la marcada por el horizonte teleológico de cumplimiento histórico-social de la obra que sobredeterminaba su sentido, traspasándolo a la macrodimensión de una serie de cambios estructurales que debían atravesar toda la sociedad. El juicio artístico sobre la validez de la obra -corroborada por la sanción histórica del devenir social- dependía de su eficaz contribución a la materialización de estos cambios. Para sus autores, «la postulación entonces de las acciones de arte como un «Arte de la Historia» debía ser aprendido en todas sus consecuencias ya que «su éxito o fracaso no es ajeno al éxito o fracaso de las perspectivas de alteración total del entorno». (17). Esas consideraciones visionarias sobre el rol precursor del arte que anticipa el devenir social, descansaban en una concepción finalista de la historia tomada como decurso lineal y marcha evolutiva hacia la plenitud de un resultado. Marcha conducida por una ley inequívoca de racionalización del proceso sustentada en el rol emancipatorio de «la clase obrera, portadora de la historia» (18) cuyo ascenso revolucionario culmina en «la producción de una sociedad sin clases» (19).

El llamado artístico-revolucionario del CADA reiteraba la tendencia a la *no división* como principio totalista de categorización universal. Tal como la síntesis arte/vida planteaba lo real como todo *indiferenciado* (sin límites formales entre los distintos regímenes de experiencia y discursos), la fusión arte/política planteaba lo social y lo histórico como totalidades *unificadas*: la historia como *plenum* de sentido al servicio de un referente último y trascendente, la sociedad como macro-horizonte que absorberá las diferencias y resolverá las contradicciones una vez concretada la utopía del cuerpo homogéneo (indivisible) de «la sociedad sin clases».

Cita neovanguardista y horizonte «post».

La cita neovanguardista que practicó el grupo CADA tuvo como horizonte el dislocado paisaje de la dictadura chilena. Un paisaje cuyas zonas contestatarias eran habita-

das por distintas fuerzas y direccionalidades de sentido que buscaban resignificar la crisis con vocabularios alternativos.

Dentro del mismo trabajo del grupo CADA y pese a la voluntad de programa vehiculada por su autodiscurso, era ya posible encontrar ciertas discordancias en el planteamiento de las relaciones entre arte y sociedad que tematizaban el montaje de las obras. Un primer descalce entre postulación teórica (el programa del CADA) y materialización estética (sus «acciones de arte») da a leer una ambivalencia de sentido: mientras el programa teórico defiende la totalización de lo social como escenario de transformaciones globales que envuelve el contenido de la obra, las «acciones de arte» se encargan de *demultiplicar* esa totalidad al intervenir *segmentariamente* sus planos significantes. Es lo que ocurre en «Para no morir de hambre en el arte» cuando el desfile de los camiones por la calle, la exhibición de la leche en la galería, la ocupación de una página de revista, la intervención del Museo, etc. arman una serie de alteraciones locales de la trama urbana que se producen *por tramos* y que desmienten entonces la figura maximalista del «sistema total». Muchas otras ambivalencias de postulados contenidas en el interior del propio trabajo del grupo CADA, sugerían una primera bifurcación de la mirada chilena post-dictadura en la relación entre arte, política y sociedad: por una parte -y, sin duda, fue la parte más vistosa- los textos hacían resonar el utopismo de las vanguardias con sus ecos fundacionales y mesiánicos que proyectaban un futuro redimido por la abolición de todas las divisiones y, por otra parte, las obras planteaban un «arte de situación» que multiplicaba acciones *localizadas* en diferentes *puntos de intersección* de la trama socio-institucional.

También la «escena de avanzada» se dividía entre el planteamiento neovanguardista del CADA y otras prácticas que se distanciaban de su utopismo mesiánico. Mientras el CADA había elegido responder a la violencia chilena de la desintegración social reforzando la síntesis integradora y cohesionadora del Todo (la sociedad *entera* como macroescenario de la revolución artística), otras prácticas

-Leppe, Dittborn, Altamirano, Diaz, Brugnoli-Erazuriz, etc.- trabajaban la erraticidad del fragmento y «la memoria desilusionante del deshecho (20) como restos de sentido en precarios tránsitos que escapaban a la grandilocuencia de las grandes síntesis abarcadoras. Sus obras -que buscaban practicar la «desinstalación de toda mirada unificadora» (Brugnoli)- estaban en franco desacuerdo con las imágenes globalizantes de historia y sociedad en las que el CADA buscaba subsumir la práctica artística. Esa desinstalación de la mirada practicada por las obras de Leppe, Dittborn, Altamirano, Diaz, Brugnoli-Erazuriz, armaba complicidad con las identidades fracturadas de una biografía rota que *desenfaticaba* la tendencia al monumentalismo heroico del CADA y sus emblemas revolucionarios de una verdad universal de la conciencia histórica: la del modelo proletario como «sujeto testigo/operador» destinado -según Gonzalo Muñoz- a realizar «la reapropiación simbólica de la vida y de los espacios, intentando dominar en su sentido la forma salvaje del presente (...) y formular a través de la potencia de la historia el deseo de futuro» (21). Mientras el CADA imaginaba la vida como reverso informal (desestructurado) del arte, esas otras prácticas se defendían del mito naturalista enfatizando la realidad como el producto semiotizado de artificios discursivos y operando sobre lo real en términos de *discontinuidad*, *recorte*, y *montaje* sintácticos. Mientras el CADA subordinaba el arte a una referencia plena de sociedad homogénea y transparente, ellas escenificaban el fracaso de las linealidades ascendentes y el debilitamiento del sentido a través de secuencias inconexas, de micro-narrativas fragmentarias y dispersas.

Estas diferencias de planteamientos entre el rupturismo de la vanguardia utópica-revolucionaria citada por el CADA y el deconstructivismo crítico de un arte postvanguardista, fueron parte del complejo paisaje que rodeaba los cambios de sensibilidad ideológico-cultural marcados por las tres empresas de : 1) *destrucción* (la violencia homicida del corte militar), 2) *reconstrucción* (la resimbolización

del nexo comunitario como fuerza de identidad nacional), 3) *desconstrucción* (el surgimiento de un «discurso de la crisis» (Cánovas) que aprendió a desconfiar de toda remonumentalización de la historia).

Las dos tendencias mencionadas dentro de la «avanzada» escenificaban modelos alternativos de planteamiento de las relaciones entre arte y crítica social: la primera, en la línea de las vanguardias, reivindicaba el proyecto estético como vinculador de fuerzas de cambio que pretenden transformar el conjunto de las estructuras sociales, y la segunda, en la línea de la crítica postmodernista a la ideología de las vanguardias, buscaba diseñar operaciones de subconjunto capaces de alterar y subvertir la lógica del sistema a través de un juego micrológico de acciones *situadas*.

Por equivocada que pueda ser «la acostumbrada igualación de vanguardia y modernismo» (22), esa igualación ha llevado a pensar que «lo que hoy en día se conoce con el nombre de posmodernismo podría con más precisión denominarse posvanguardia» (23). De hecho, la crisis de las vanguardias ha sido una de las referencias principales del debate postmodernista. La primera suposición vanguardista cuestionada por el postmodernismo, es su fe radicalista en una contra-institucionalidad absoluta. La figura hereje del llamado contra el orden fue reiterada por las vanguardias bajo la dimensión -antiburguesa- de la provocación y del escándalo: la habilidad con la que el sistema de convenciones (el gusto, la tradición) supo reingresar el gesto iconoclasta al catálogo razonado de las desviaciones permitidas -neutralizando así el ademán contestatario y reeducando el exabrupto como modal, por cortesía del mercado- despertó la primera sospecha en torno al mito radicalista de la transgresión institucional.

La sospecha del postmodernismo alcanzó también la ideología vanguardista del progreso que buscaba destruir los símbolos retardatarios de la academia o de la institución, liquidando toda atadura con el pasado: exacerbando una dialéctica continuidad-ruptura que resolvía el salto bajo la forma intransigente del corte fundacional. Las cate-

gorías postmodernas de lo asincrónico y de lo discontinuo refutan la continuidad historicista de esa lógica vanguardista basada en una recta evolutiva de avances y superaciones, argumentando el fracaso de las racionalidades uniformes. Tal fracaso cancela el valor metafísico de una historia guiada ascendentemente por una finalidad última que sobredetermina la marcha de su acontecer. En el caso de las vanguardias, la finalidad anticipada por su explosión de lenguajes era la revolución social: derrocar el orden como metáfora de la institución guardiana del sistema fue la consigna anarquista de un arte motivado por la utopía revolucionaria de una transformación global de la sociedad. La crítica postmoderna rebate esa fórmula totalista de la vanguardia que supeditaba la obra a la metajustificación trascendente de un significado redentor. Y plantea que sólo es posible reconjugar alternativas de futuro tomando en cuenta sentidos parciales y cruzados, ya que se vencieron las esperanzas de cifrar -unilinealmente- todos los deseos de liberación social en un mismo tipo de protagonismo emancipatorio que desencadene los cambios a partir de una ley única de transformación histórica.

Todas estas revisiones del modelo de arte vanguardista entraron a jugar informalmente en las redefiniciones de una nueva sensibilidad cultural que comenzó a operar en Chile después de los 80. Una sensibilidad marcada -entre otros rasgos- por un «reflujo del sentido heroico del arte y de la literatura (como «concientización»), alejamiento del modelo de intelectual carismático, intérprete del pueblo y portador de un sentido de la historia», por su «distanciamiento del populismo artístico y del nacionalismo cultural» (24) y por querer «borrar las huellas del pensamiento teleológico y erosionar la idea tradicional de la unicidad del sujeto como fuente de significación» (25).

Los trabajos del CADA desplegaron toda su potencia artística en medio de estas fracturas de contexto que obligaron a una reconceptualización de las relaciones entre arte, política y sociedad. El CADA es el primer ejemplo histórico de un arte chileno de vanguardia -como paradig-

ma de un saturado compromiso entre *experimentalismo estético* y *radicalismo político*-, pero ese paradigma se arma estéticamente justo cuando se desarma su campo de referencias y aplicaciones crítico-sociales. Un campo que ya no puede responder a la fantasía utópica de un proyecto de emancipación global porque su sujeto expresa una constelación diversificada y plural de aspiraciones, rechazos, luchas y contradicciones, no más reductibles a una conciencia unívoca de la historia.

Post scriptum: la cita que se re-cita.

Visto desde el catálogo de las historias del arte internacional, «el rendimiento global de las vanguardias -una vez que ingresan en su estadio de fijación histórica, es decir, una vez clausurado su deseo programático de fusión entre la práctica de arte y el ejercicio de la vida- es la disponibilidad general de las técnicas» (26). Vista desde la pobreza de inventario del arte chileno en el que técnicas y medios productivos son más restringidos que extensivos, la disponibilidad en cuestión pasa más bien a ser la de «una suma de gestos», como dice Pablo Oyarzún. Y en el caso del arte de la «avanzada», esta suma se resumió -ejemplarmente- al simbolismo del «gesto de la apropiación del arte como apropiación de la «propia» historia» (27). ¿Que devino ese gesto de la vanguardia retomado en Chile por uno de los autores que lo fundaron, cuando historia, signos e instituciones, se habían ya librado de su pasado de antagonismos para rearticular nuevos pactos de entendimiento social en una lengua de consensos ?

En Agosto 1993, el poeta chileno R. Zurita realizó una intervención en el desierto del Norte de Chile (56 kms al interior de Antofagasta) que consistió en escribir en su superficie una frase de 3 kms de ancho: «Ni pena ni miedo». Zurita -ex miembro fundador del grupo CADA- realiza una doble cita: re-cita su propia poesía que, desde el «Purgatorio» de 1979, ocupa el tropo del desierto chileno para figurar el rol evangelizador de las «nuevas escrituras» que tras-

cendieron el dolor de la crucifixión nacional, y cita -por inversión de soportes- «Las escrituras en el cielo» realizadas por él en Nueva York en 1982 con el grupo CADA. El gesto zuritiano de hoy reitera una de las postulaciones neovanguardistas que articulaban las obras del CADA: la de disolver la frontera de los géneros tradicionales realizando una acción que no se enmarca dentro de ningún formato establecido (la obra es «ni poesía, ni escultura, ni pintura, ni arquitectura, ni monumento, ni «obras públicas», ni publicidad, ni máxima popular» (28) siendo todo eso a la vez), y la de desplazar el acto creativo a un soporte vital (el paisaje chileno) donde la obra pueda ser recepcionado virtualmente por cualquiera -en este caso, un pasajero aéreo- sin la sobredeterminación cultural de un marco de referencialidad artística. La obra reedita los cruces transgénicos del CADA, pero sin la agresividad contra-institucional del gesto que buscaba fracturar el sistema artístico y literario. Al no estar señalizados como convenciones de géneros, los soportes artísticos pasan a ser fácilmente intercambiables: la obra es «parte de un poema que en un momento pasa de un soporte a otro» (29) sin pretender violar ningún sistema de marcación cultural. La ampliación de los soportes enunciativos que realiza la escritura de Zurita (de la página del libro al desierto de Chile) tiene más bien el valor de una prolongación-continuación del *sueño poético* de imaginar un mundo sin restricciones materiales ni limitaciones prácticas: si el poeta puede ocupar el mundo como libro es porque -románticamente hablando- la imaginación no tiene fronteras, al menos dentro de la tradición del idealismo metafísico y religioso que consagró la lectura de esa obra en Chile por la vía del diario El Mercurio.

Pero también desaparece en el gesto de hoy otra tensionalidad crítica de la cita neovanguardista: la que situaba a pasado, presente y futuro en una relación de antagonismos y contradicciones. La frase «Ni pena ni miedo» pretende, según Germán Bravo, «dar cuenta de una experiencia histórica, no sólo de un quiebre político sino de un quiebre en las propias posibilidades de la comunicación y de la comu-

nidad..... e intenta sacar la lección de esa experiencia de quiebre de las capacidades comunicativas de la sociedad chilena para erigirse como una señal en el desierto que indica las coordenadas de lo posible después del infierno» (30). La frase «Ni pena ni miedo» interpreta el tema de la memoria en el Chile de la postdictadura: la memoria traumada del pasado (dolor, herida) que debe ser recuperada como historia (cicatrización) por una sociedad ya definitivamente confiada en la esperanza de un futuro tranquilo. Los dos tiempos que conjuga la frase nos hablan de un pasado sobre el cual no hay que lamentarse y de un futuro al que no hay que temer: la conflictualidad de ambos tiempos es aquí neutralizada por un presente que los reconcilia. Si reconvertimos la figura ético-política de la memoria nacional (el tema que evoca el contenido de la frase) a los lenguajes de las vanguardias (la cita que le da forma artística a la evocación de ese tema), aparece que la frase de Zurita suprime el conflicto de la relación entre pasado, presente y futuro, cuando era precisamente ese conflicto el que le servía de móvil al gesto neovanguardista para intervenir vehementemente en contra del pasado -el gesto herje de la destrucción - y a favor del futuro -la promesa salvadora de una utopía por cumplir. Pasado y futuro han sido aquí finalmente armonizados por la *mediación* de un presente conciliador que tranquiliza y reconcilia, que pondera y controla los excesos de la temporalidad histórica que el rupturismo vanguardista buscaba descontrolar. La moderación del presente es el punto de equilibrio que desactiva los antagonismos y las contradicciones entre estas dos temporalidades hoy felizmente reunidas. El presente ya no se vive como problematicidad (obstáculo, desafío) sino como solución, al constar de las ayudas intermediarias -«un Ministro de Estado y varios empresarios» (31) que contribuyeron a la materialización de la obra. Ese presente que desactiva la tensión entre presente y futuro al coordinar a ambos tiempos bajo una sentencia tranquilizadora («Ni pena ni miedo») no es el presente inquieto de las vanguardias sino el presente aquietado (calmado, satisfecho) de la

consagración institucional de la «gran obra». La calma no sólo le viene a esta «gran obra» de «la sensación de concluir, de terminar un ciclo» (32). Proviene también de la imagen sublime de un presente «suspendido en el aire» que *trasciende* las vicisitudes terrenales del aquí-ahora, deshistorizándose: regresando a la visión primigenia de los paisajes naturales del desierto como «lugares tan absolutamente incontaminados que parecen que fuera el segundo día de la creación» (33). El desierto de la frase de Zurita pasa a ser una zona de travesía que une el pasado de la humanidad y los tiempos venideros gracias al *mito* como figura de la repetición: «sólo podemos dar vuelta en círculos» entre «tiempos que se vienen repitiendo desde milenios y que se van a seguir repitiendo» (34), dice Zurita. Las resonancias bíblicas de la geografía del desierto lo consagran como espacio inmemorial. Es esta *inmemorialidad* del desierto la que carga de sabiduría y trascendencia la frase zuritiana sobre la *memoria*. El gesto de «apropiación de la «propia» historia» -en el doble sentido de una historia individual (la obra zuritiana) y colectiva (el país)- de la cita neovanguardista chilena que re-cita Zurita se desplaza aquí al *presente eterno*, inmaterial, de la lengua mítica del desierto como *infinito* de la representación: una lengua que sobrevuela el presente dándose a leer alegóricamente desde el cielo como hiperespacio de recepción continua, sin demarcaciones sociales ni puntuaciones culturales. El simbolismo del cielo como espacio total (sin interrupciones ni desequilibrios) sutura así la brecha entre poética y política, gracias a la institucionalidad de la transición democrática que *agencia* y *mediatiza* el cumplimiento del *sueño utópico* haciéndolo *realidad*, anulándolo -pragmáticamente- como deseo de soñar lo imposible.

Notas:

(1) Pablo Oyarzún, «Arte en Chile de treine años», *Official Journal of the Department of Hispanoamerican Studies*, (University of Georgia-1988).

(2) *Ibid.*

(3) La «escena de avanzada» o «nueva escena» designa un grupo de prácticas que se caracterizó -dentro del campo anti-dictatorial- por su experimentalismo neovanguardista. Esas prácticas se generaron -después de 1977- desde la plástica (Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Juan Dávila, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Catalina Parra, Alfredo Jaar, etc.) y desde la literatura (Raul Zurita, Diamela Eltit, Diego Maquieira, Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz, Soledad Fariña, etc.), planteando una reconceptualización crítica de los lenguajes, técnicas y géneros, del arte y de la literatura heredados de la tradición artística y literaria.

Este conjunto de prácticas ha sido principalmente analizado en: Nelly Richard, *Margins and Institutions* (Melbourne-Art & Text-1987), y: Eugenia Brito, *Campos Minados* (Santiago-Cuarto Propio-1990).

(4) Oyarzún, op. cit.

(5) Peter Bürger, «Aporías de la estética moderna» en *Nueva Sociedad* N. 116 (Caracas-Nov/Dic. 1991), p. 120.

(6) Diamela Eltit, «Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico» en Revista *Umbral* N.3 (Santiago-Oct. 1990).

(7) «Una ponencia del CADA», *Diario Ruptura* (Santiago-1982).

(8) *Ibid.*

(9) Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad* (Barcelona-Gedisa-1986), p. 52.

(10) Norbert Lechner, «Desmontaje y recomposición» en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad*, (Santiago-Documento Flacso N.46- Enero 1987), p. 28.

(11) Peter Bürger, «El significado de la vanguardia» en *El debate modernidad/ posmodernidad*, editor: Nicolás Casullo (Buenos Aires-Punto Sur-1989), p. 170.

(12) «Una ponencia del CADA» en *Diario Ruptura* (Santiago-1982).

(13) Eugenio Tironi, *La Torre de Babel* (Santiago-Ediciones Sur-1984), p. 61.

(14) Raul Zurita, *Escrituras en el cielo*, volante impreso, (Santiago-1982).

(15) *Ibid.*

(16) «Una ponencia del CADA» en *Diario Ruptura*,

(17) *Ibid.*

(18) Gonzalo Muñoz, «Lo que no nos mata, nos hace más fuertes», ponencia fotocopiada del Seminario *Modernidad/postmodernismo; un debate en curso* (Santiago-Instituto Chileno-francés de Cultura-Agosto 1987).

(19) *Ibid.*

(20) Carlos Perez, «Variaciones sobre un cadáver exquisito» en *Cadáver Exquisito*, (Santiago-Ojo de Buey-Enero 1990).

(21) Muñoz, op. cit.

(22) Andreas Huyssen, «Guía del Posmodernismo» en *El debate modernidad/ posmodernidad*, ed. Nicolás Casullo, (Buenos Aires-Punto Sur-1989), p. 281.

(23) Búrguer en *Nueva Sociedad* N. 116, p. 121.

(24) Bernardo Subercaseaux, «Nueva sensibilidad y horizonte «post» en Chile» en *Nuevo Texto Crítico* N. 6 (Standford University-1990), p.140.

(25) *Ibid.*

(26) Oyarzún, op. cit.

(27) *Ibid.*

(28) Germán Bravo, «Las Nuevas Escrituras» en *Utopía(s)*, (Santiago-División de Cultura del Ministerio de Educación-1993), p. 353.

(29) Raul Zurita, «Raul Zurita y su locura de escribir en el desierto» en *Dia-*

rio *La Epoca* (Santiago-Viernes 13 de Agosto de 1993).

(30) Bravo, op. cit. p. 355.

(31) Zurita, «Raul Zurita y su locura de escribir en el desierto».

(32) Zurita, «Nace «La Vida Nueva»» en *Suplemento Artes y Letras Diario El Mercurio* (Santiago-Domingo 25 de Julio de 1993).

(33) Zurita, Nace «la Vida Nueva».

(34) Zurita, «Raul Zurita y su locura de escribir en el desierto».

DESTRUCCION, RECONSTRUCCION Y DESCONSTRUCCION

Durante el período del gobierno militar, Chile se escinde en dos campos de discursos que buscan reorganizarse, con signo invertido, en torno a la fractura. El polo victimario disfraza su toma de poder de corte fundacional y hace de la violencia (bruta e institucional) un instrumento de fanatización del Orden que opera como molde disciplinario de una verdad obligada. El polo victimado aprende traumáticamente a disputarle sentidos al habla oficial, hasta lograr rearticular las voces disidentes en microcircuitos alternativos que impugnan el formato reglamentario de una significación única.

La dramatización histórica y política del corte como *separación* entre antes y después, adentro y afuera, arriba y abajo, etc., reforzó la polarización ideológica del quehacer cultural que estuvo severamente regido por la división ético-política entre *campo oficial* (de integración al doble lenguaje de «modernización-represión» del gobierno militar) y *campo no oficial* (de rechazo al paradigma dictatorial). La extremación del corte divisorio entre estos dos campos in-comunicados entre sí forzó la imagen de cada uno de ellos hacia apariencias de uniformidad y coherencia interna que nunca fueron tales ya que ambos campos eran atravesados por las irregularidades y contradicciones de movimientos coyunturales a menudo descoordinados. Sobre todo el polo contestatario padeció el reduccionismo de esa visión uniformante, cautiva ella misma del dualismo impuesto por una polaridad negativa (la dictadura) que sobredetermina rígidamente todo el juego de los antagonismos.

Pese a que muchas veces los conflictos solían ser «más intensos al interior del campo no oficial que entre éste y el oficial» (1), se tendió siempre a sobreproteger la convergencia de los motivos que reunían a las fuerzas de oposición, quitándoles rango analítico a las divergencias ideológico-culturales que articulaban las polémicas en su interior. Es

cierto que sobraban razones para desatender los conflictos de lenguajes que amenazaban con disgregar lo tan arduamente congregado en torno al llamado anti-dictatorial. No se quería seguir fragmentando una territorialidad de voces ya históricamente dislocadas por tantas violentaciones de identidad, ni debilitar aún más su trama solidaria ya suficientemente fragilizada por la adversidad del contexto. Sin embargo, las divergencias ideológico-culturales que se manifestaban entre las prácticas reunidas en el campo opositor ponían de realce ciertas controversias de sentido particularmente significativas desde el punto de vista -tenso e intenso- de una discusión sobre forma e ideología, poéticas y políticas.

La revisión de este grupo de prácticas a luz, hoy, de las contraposiciones y desacuerdos que mantuvieron ayer silenciados, le daría un trasfondo de mayor espesor y densidad crítica al análisis de las transformaciones culturales gestadas durante la década pasada como anticipo de las mutaciones de sensibilidad que atraviesan el panorama de la transición democrática.

Cultura e izquierda(s).

El Golpe militar se presentó como «un gran acto ordenador», fraudulentamente asociado «a las seguridades básicas del individuo y a sus concepciones de pureza y polución, de clasificación e identidad, de pecado y perdón, de culpa y vergüenza, de dominio y producción, de lo permitido y el tabú» (2). Una primera base axiomática del discurso de poder autoritario-totalitario consiste en su fanatización del orden como principio clasificatorio de discursos e identidades. Es la rigidez dictotómica de la separación entre lo superior y lo inferior, lo exterior y lo interior, lo claro y lo oscuro, lo puro y lo contaminado, etc., la que estructura categorialmente el simbolismo mítico-político que inspira los discursos fundacionales. Poner orden, llamar al orden, son las consignas rutinarias mediante las cuales un régimen de fuerza (bruta e institucional) finge

apelar a una racionalidad constructiva, para disfrazar la arbitrariedad de los cortes de su violencia destructiva. Apelación que reitera, en cada fórmula de encuadramiento, su rol de guardián de un repertorio fijo de valores inalterables: valores a defender contra las amenazas del desorden fantasmado como caos, mediante ritos purificatorios -descontaminadores- que expulsan lo «otro» (lo disímil) fuera del universo semántico regido por la ecuación Orden = Pureza, garantizadora de homogeneidad y transparencia.

Durante el régimen militar, la reiteración maníaca-obsesiva del llamado al Orden persiguió a *la política* (acción) y a *lo político* (discurso) como manifestaciones de des-orden, que transgredían el encuadre normativo de las verdades autofundadas como únicas y definitivas: verdades cerradas sobre si mismas por una cadena doctrinaria que buscaba reforzar la inexpugnabilidad del sentido.

La persecución y la censura de la política y de lo político durante los primeros años del gobierno militar llevaron el arte y la literatura a servir de medios sustitutivos para la evocación-invocación de las voces silenciadas.

Progresivamente, y a medida que el enmarque represivo se fue soltando y que se iban liberando en su interior fisuras aprovechables para que la oposición ganara una cierta movilidad táctica, la cultura contestataria pasó de la semiclandestinidad de sus primeras redes a circuitos de mayor visibilidad pública. La recomposición sociocultural de estos microcircuitos dotados de una eficacia situacional cada vez mayor, fue marcando el tránsito entre «*cultura contestataria*» y «*cultura alternativa*». Señaló el paso de una cultura concebida como mera prolongación de la derrota y rito de sobrevivencia en torno a la re-afirmación de lo negado, a una cultura capaz de hacerse portadora de nuevas formas y estilos de discursos que apuntaran hacia más complejas diferencialidades de sentido. Ese tránsito tuvo por correlato -después de 1983- la gradual repolitización de diversos segmentos de la práctica social, y la rearticulación político-partidaria de las fuerzas de izquierda. Al refuncionalizarse los conductos más habituales de expresión y par-

tipación política, se normalizó la vuelta del arte y de la cultura a sus campos más específicos -diferenciados- de lenguajes y funciones. Pero, incluso tomando en cuenta esa progresiva redelimitación de los campos de trabajo a favor de una mayor autonomía de sus respectivos discursos y prácticas, el temario ideológico de la izquierda siguió connotando fuertemente las imágenes de la cultura que movilizaba el frente antidictatorial hasta las últimas luchas por la recuperación democrática.

Las profundas convulsiones políticas desatadas por el quiebre dictatorial y la configuración de nuevos escenarios sociales que acusaban la desintegración de los antiguos esquemas de representación ideológica y de estructuración partidaria, enfrentaron la izquierda chilena de los años de la dictadura a una crisis de envergadura: crisis histórico-política y teórico-programática a la vez, acentuada por el marco internacional de revisión crítica del marxismo histórico y por el fracaso de los «socialismos reales». Las posiciones adoptadas por la izquierda chilena frente a los desafíos de la crisis y a sus exigencias de replanteamiento teórico y político, fueron asumiendo «la bifurcación de la matriz dominante de la izquierda chilena» hacia una primera tendencia marcada por «el componente clásico marxista-leninista de la izquierda» y una segunda tendencia influenciada por «el componente de la renovación socialista» (3). Esta división entre una izquierda clásica o tradicional «que se manifiesta, principalmente, a través del Partido Comunista y secundariamente, a través de un sector del Partido Socialista y del MIR» y una izquierda renovada «que se expresa en amplios sectores del Partido Socialista y de los partidos escindidos de la Democracia Cristiana (Mapu, Izquierda Cristiana y Mapu-OC)» (4), identificaba dos líneas separadas de pensamiento y de conducta socio-políticas, pero caracterizaba también dos tipos de reflexiones sobre estética, cultura y política.

Desde ya la cultura no poseía la misma valencia de significado para ambas izquierdas, ni era concebida según las mismas expectativas, ni se expresaba por redes de similar

densidad. La izquierda tradicional seguía ubicando a la cultura en relación de subordinación instrumental a la política, como un «frente de lucha» puesto al servicio de las correlaciones de fuerza que armaban la coyuntura nacional del avance partidario. Mientras tanto, la izquierda renovada criticaba el reduccionismo (economicista y politicista) de la izquierda tradicional, y proyectaba una visión antropológico-social de la cultura que la privilegiaba como el espacio mucho más difuso «de las mediaciones, de la pugna en torno a los sentidos, de la constitución de las identidades, de la circulación de conocimientos, de la modelación de las percepciones, en fin, de la construcción social de la realidad» (5). La izquierda tradicional seguía alzando a la clase obrera como único portavoz de la Verdad revolucionaria y a lo «nacional-popular» como símbolo anti-imperialista de lo latinoamericano, mientras la nueva izquierda articulaba su proyecto de renovación socialista bajo la conducción intelectual de las ciencias sociales que trabajaban autores de la contemporaneidad teórica internacional (Gramsci, Williams, Foucault, Bourdieu, etc.) como referencias orientadas hacia una crítica del ideologismo marxista-leninista. La izquierda tradicional recurría a la consigna popular del llamado nacional y de la convocatoria masiva a través de las organizaciones culturales de base, mientras los intelectuales de la Renovación Socialista ocupaban el formato técnico de la investigación para publicar sus análisis teórico-políticos como materiales de discusión académica internacional.

La figuración más emblemática de la cultura opositora estuvo siempre diseñada por los reagrupamientos partidarios de la izquierda tradicional, desde las primeras coordinadoras culturales hasta los actos de apoyo a la vuelta de la democracia, pasando por las agrupaciones de artistas y sociedades de escritores, que movilizaban las adhesiones populares a temas nacionales encargados de simbolizar la fuerza conjugada de la energía protestataria y de la convicción militante. La izquierda del «frente cultural opositor» había comenzado privilegiando aquellas manifestaciones

ritualizadoras de un «nosotros» arraigado en tradiciones comunitarias (el folklore, la música popular, etc.) que conmemoraban el pasado a través de actos-símbolos como el festival o el homenaje: manifestaciones de rescate de la memoria histórica y de reconstitución de los nexos de socialidad, destinadas a una comunidad ansiosa de compartir con el Chile sacrificial el ethos de su cultura mártir. Si bien muchas de estas manifestaciones entraron en crisis por el agotamiento de sus formatos expresivos y de sus marcos orgánico-partidarios a medida que iban pasando los años de la dictadura, no por eso la izquierda tradicional dejó de favorecer siempre un tipo de cultura «nacional en sus raíces» y «popular en sus contenidos» (6) propia de aquella «tradición latinoamericana que tiende a identificar «izquierda» con «popular»» (7).

Rupturas y desconstrucción.

Para la sensibilidad ideológico-cultural de la cultura militante, el arte debía primeramente levantar un testimonio de rechazo y denuncia: es decir, debía cumplir la función protestataria y concientizadora de una «narración de urgencia» cuyo sujeto hablaba, vivencialmente, desde zonas de exclusión y represión sociales depositarias de la verdad ético-simbólica del desgarramiento comunitario.

En 1977, emerge el corte neovanguardista de la «escena de avanzada» o «nueva escena» que reúne y convoca a escritores (Raul Zurita, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, etc.), a artistas (Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Lotty Rosenfeld, etc.), a críticos (Adriana Valdés, Eugenia Brito, etc.), a filósofos (Ronald Kay, Patricio Marchant, Pablo Oyarzún, etc.). La «nueva escena» reúne estas voces en torno a intensas rupturas de lenguajes cuyo acento *desconstructivo* y *paródico* chocaba fuertemente con el tono *emotivo-referencial* de la cultura militante. Esta «nueva escena» irrumpe en el medio cultural con rasgos que la hacen «inédita por su rigurosidad, su nivel crítico y la multiplicidad de sus operaciones de lenguaje, así como por su ra-

dical desmontaje de las nociones institucionales de la representación», llegando a configurarse -según Gonzalo Muñoz- en «un momento de lucidez privilegiado que devuelve al arte en Chile, un lugar protagonista como operador autónomo de lenguajes y como foco de producción de nuevas articulaciones de pensamiento» (8).

Las obras de la «nueva escena» también militaban a favor del quebrantamiento del sistema represivo, pero lo hacían desde la imagen y la palabra como zonas de fracturas simbólicas de los códigos oficiales de pensamiento cultural. Mientras el arte solidario de la cultura de izquierda era recepcionado por lecturas humanistas trascendentes que compartían su misma fe en las gestas heroicas, la «nueva escena» retorció alfabetos para comunicar su sospecha hacia las verdades re-absolutizadas por el dogma militante. Las rupturas antilineales practicadas por la «nueva escena» sacudieron fuertemente la voluntariosa continuidad de símbolos mediante la cual la izquierda tradicional buscaba reenlazar políticamente el futuro a construir con el pasado destruido. Esta continuidad fue avalada -después de 1983- por «el retorno de grandes figuras del exilio (que) parecía insertarse casi naturalmente en los trámites de rearticulación y de redefinición de alianzas de las cúpulas opositoras al régimen, aportando a éstas unos rostros necesarios para la configuración visible de un frente cultural» (9). La respuesta de ese frente a la amenaza representada por el corte irruptivo y disruptivo de las nuevas estéticas fue generalmente la de confinar «la aventura experimental de la «avanzada» al espacio volátil de un paréntesis» (10) que no obstruyera el curso trascendente de la historia gracias al cual el país se estaba readueñando de su macro-narrativa social y política. Aún hoy, la «nueva escena» del arte y de la literatura de los 80 sigue vista por la mirada historiadora como un episodio -incidental y digresivo- sin vinculación con el antes ni con el después de su recorte: un episodio cuyo efecto de desconexión es tal que dificulta su asimilación a los recuentos del período amparados en la mecánica interpretativa de los encadenamientos lineales

de procesos.

El estremecimiento de toda la estructura de representación colectiva archivada en memoria y pasado, ritualizada en símbolos, subjetivada en creencia e imaginarios, que desató el quiebre de 1973 no podía sino provocar sentimientos de despojo. La violencia expropiativa del nuevo régimen de fuerza hizo que muchos artistas sintieran que debían responder al imperativo moral de reconstituir el sentido caído a pedazos y remediar así los efectos de despedazamiento de la identidad: parchando historias, reconfigurando totalidades. Por eso las místicas solidarias de un «nosotros» reunificador de vivencias, la restauración de las tradiciones en imágenes del pasado que van forjando lazos de pertenencia y arraigo comunitarios, la remitificación de lo «nacional-popular» como rasgo absolutizador de una conciencia homogénea de clase y nación, el fundamentalismo mesiánico de las utopías.

Mientras la cultura de la izquierda tradicional le reasignaba trascendencia a la historia como desenlace redentor, la «nueva escena» jugaba -antihistoricistamente- a que los signos estallaran en lo efímero de una *poética del acontecimiento*: «trinchera de la discontinuidad, del pedazo, de la acción relámpago» (11). Esa micropoética del estallido histórico y de la discontinuidad temporal de un arte-situación tal como lo practicaban el grupo CADA y Lotty Rosenfeld en sus video-instalaciones era precisamente lo que una pintura de la Historia como la de José Balmes o la de Gracia Barrios buscaba *trascender* al «hacer visible el mandato más efímero y dejarlo legible para siempre» ya que «la continuidad de este trazo es lo que conforma la historia; la continuidad de la orden evanescente, que para nosotros se convierte, desde el momento de su instalación, en una permanente memoria» (12). En lugar de suturar los cortes, refaccionar versiones de continuidad y totalidad, las obras de la «nueva escena» trabajaban «historias nunca terminadas» mediante «una acumulación de fragmentos que, alejados de sus relatos, se interconectan en posibles abiertos, o que niegan su posibilidad de discursos» (13), tal como lo enuncia-

ba Francisco Brugnoli en su defensa de una memoria *entrecortada y discontinuada* que no ocultara los múltiples baches de sentido provocados por el destramaje de los códigos de referencia social e histórica.

El sujeto postulado por las nuevas estéticas ya no coincidía con la identidad profunda y verdadera de la moral humanista que aún confiaba en la integridad del sujeto como base plena y coherente de representación del mundo. El sujeto del arte y de la literatura de la «nueva escena» era ese «no-sujeto, el sujeto en crisis, desconstruido, fragmentado en múltiples pulsiones» (14), que se expresaba a través de la biografía personal en respuesta al fracaso de los grandes delineamientos ideológicos de la identidad colectiva. Esas expresiones disminuídas de una identidad frágil, temblorosa, no calzaban con el Sujeto de la Resistencia -trofeo del ideario progresista- que la cultura solidaria eregía en garante de una moral compensatoria. La «nueva escena» sabía que «lo que antes fue la épica de los actos y la certeza del sentido» no era hoy sino «retazo biográfico de una historia destrozada, testimonio hilachento de la bandera que flamea todavía, a media asta» (15). Sólo le cabía entonces armar una *contraépica* echando mano a registros intermedios, desenfanzados, como, por ejemplo, lo doméstico o lo urbano cuyos íconos, en palabras del artista visual Carlos Altamirano, «son silenciosos e indiferentes, y sus destellos de sentido son opacos. No pregonan ni desafían, no tienen medallas que ostentar ni heridas de consideración» (16). El sujeto de esa *contraépica* era también el sujeto dividido en una multiplicidad esquizóide de fracciones de subjetividad abiertas al vértigo de las desconexiones, el sujeto extraviado en el laberinto de un yo que «se busca en continuos reflejos, en repetidos ecos, a través de distintas máscaras», entregado a «la gran movilidad y el constante equívoco del juego de espejos, escenarios, maquillajes, disfraces» y cuyos escritos «integran la violencia cotidiana al discurso mismo donde no es sólo explícita mención sino que puede percibirse en quiebres, roturas sintácticas, ambigüedades fonéticas, juegos semánticos, despla-

zamientos de significados: decir rudo de una voz que se pronuncia sin acatar órdenes en el cambio de persona gramatical, la indeterminación sexual por el continuo traslado del masculino al femenino» (17).

Signos, poderes y crítica de las representaciones.

Los rasgos que señalan la brusquedad de los cambios operados por la «nueva escena» en la plástica y en la literatura chilenas, convergen todos ellos en marcar las rupturas desencadenadas por su «inagotable actividad reformuladora de signos, continuamente permeada por la crítica de las representaciones, de los géneros artísticos, de sus códigos subyacentes, de los lenguajes del arte» (18).

Sin duda que una de las primeras razones que tuvo la izquierda oficial para desconfiar de las prácticas de la «nueva escena» provino de este desconstruccionismo de los signos en permanente trance de hiperactividad crítica. Y provino también de la «densidad cultural» de su tramado de «referentes no locales (en general, simplificando, el postmodernismo)» y de «referentes sublocales (digamos, pertenecientes a una cultura de resistencia o alternativa)» (19) que cruzaban horizontes tan disímiles de referencias y experiencias culturales. La dificultad de estos cruces recargaba efectivamente las lecturas de muchas opacidades y sobreexigencias, presuponiendo para ellas un lector no sólo cómplice sino también experto en maniobras transcodificadoras. Tanto el rebuscamiento de ciertas jugadas destinadas a desviar las pistas de interpretación oficial mediante estratagemas de sentido que burlaran la censura como la autorreflexividad crítica de los juegos de citas e intertextos, fueron convirtiendo la lectura de esas obras en un ejercicio de criptoanálisis que desafiaba el presupuesto de transparencia de las comunicaciones directas. Son todas esas operaciones transversas exacerbadas por la «nueva escena» las que llevaron a la cultura de la izquierda tradicional a expulsarla de su ronda de afectos-efectos, relegándola «en los márgenes, incluso del campo no oficial» (20).

La marginalización social y política de la «nueva escena» sancionaba los des-bordes de prácticas ubicadas en las fronteras del pacto sociocomunicativo de la cultura mayoritariamente compartida. El *fuera-de-marco* (es decir, la rotura de las convenciones de formato de las tradiciones canónicas) que practicaba la «nueva escena» metaforizaba la voluntad de transgredir la lógica concentracionaria de los espacios vigilados, «levantando otras señales, símbolos plurales (...) que rompieran el trazado hegemónico del encuadre» (21), tanto territorial como ideológico. Los relatos de extramuros y de desinserción de la «nueva escena» liberaron un imaginario tráfuga que le dió movilidad e itinerancia al concepto de *margen* como figura potenciadora de experiencias con los signos relacionadas con lo que Bakhtine llamó «la cultura de los límites».

Más allá del realismo topográfico de una mera localización en las fronteras del sistema de poder, el margen sirvió de concepto-metáfora para productivizar el descarte social de la marginación y de la marginalidad, reconvirtiendo su sanción en una *postura enunciativa* y en la *cita estética* de una neoexperimentalidad crítica de los bordes de identidad y sentido. Ese concepto-metáfora que planteaba la tensionalidad crítica del límite (artístico y biográfico, genérico-sexual) como zona desde la cual hacer vibrar la pregunta sobre cómo operan las demarcaciones territoriales del poder simbólico, proyectaba el modelo de un nuevo tipo de crítica social que buscaba desorganizar las reglas de composición del orden que le dan sistematicidad al poder desde el *entremedio* de sus lógicas de funcionamiento simbólico y comunicativo. Y eso, en oposición a cómo la cultura de la izquierda política seguía mayoritariamente pendiente de un modelo de crítica al sistema basado en una representación monolítica del poder, gobernada por la imagen de una centralidad fija derivada del referente estatal. Sabiendo que «se trataba de politizar el arte en ausencia de marcas orientadoras, de directrices sólidas» (22), la «nueva escena» buscó elaborar tácticas *intersticiales* de subversión de las pautas de autoridad, multiplicando pequeños

márgenes de insubordinación de los signos dentro del sistema de puntuación represiva: «no se trataba sólo de saltarse las reglas del juego -reafirmación siempre de esas reglas- sino de acotarlas en su sinsentido. Poner en escena así al llevarlas a su exceso simbólico, sus límites. Y mostrar a la vez un procedimiento posible de su desactivación» (23). Procedimiento que se disparó entonces hacia la corporalidad, la biografía sexual, el tramado suburbano y las estéticas callejeras, la cotidianeidad popular y la domesticidad femenina, como planos y secuencias de vida que debían ser intervenidos y reformulados anti-autoritariamente. Se trataba precisamente, para las nuevas estéticas, de superar el modelo coyunturalista de «una crítica restringida al orden autoritario» (24), para traspasar esa crítica al resto de los órdenes discursivos complejamente imbricados en las problemáticas de la dominación cultural y de la violencia simbólica. Se trataba de que la pasión de la «nueva escena» por el desmontaje del sentido, la hicieran pasar de la crítica del *poder en representación* (el totalitarismo del poder oficial) a la crítica de las *representaciones de poder*: es decir, a una crítica de las figuras-de-sistema que reiteran la violencia de la intimidación discursiva en cada serie de enunciado, cadena gramatical, subordinación de frases. El tránsito de un modelo de crítica social a otro era decisivo para ir armando el camino de la transición, es decir, para ir sabiendo cómo reubicar las estrategias de resistencia cultural en un campo de fuerzas mucho más plural y diversificado que el de antes regido por el autoritarismo. Haber aprendido a desorganizar la *sub-trama* de las categorías y representaciones del poder simbólico, sirvió de preparación para enfrentarse al desafío de reimaginar -en el escenario de la postdictadura- formas de crítica a la cultura institucional que fueran lo más *transversales* posibles.

Esta crítica a las múltiples composiciones de poder que se anudan socialmente se disparó en varias direcciones que reconjugaron una compleja reflexión sobre marginalidades y subalternidades: es decir, una reflexión sobre los juegos de posiciones y operaciones territoriales armados en torno

al poder (jerarquías, subordinaciones, bordes, segregaciones, fronteras, diseminaciones, etc.) que combinó -emancipatoriamente- las categorías de lo *femenino* y de lo *latinoamericano* dentro del paradigma de lo contrahegemónico. Tal combinación -públicamente dimensionada por la relevancia nacional del primer «Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana» realizado por mujeres en Agosto 1987 (25)- reunió el potencial crítico de las fuerzas más reflexivas desplegadas por la estética de la periferia y sus figuras de la alteridad y del descentramiento. Figuras que entrelazaron temas como los de la rotura de la unicidad del sujeto como matriz de representación universal, de la dispersión de los sentidos como resistencia al control dominante de una interpretación monológica de la cultura, de la heterogeneidad de los cuerpos y de las voces como no sujeción al canon de la autoridad fundante del origen y del centro. Son estos temas, trabajados multidireccionalmente, los que «engarzan con las teorías de la postmodernidad» y producen el inusitado precedente según el cual «la incorporación del debate sobre este último fenómeno (la postmodernidad) -que en los países centrales se hace simultáneamente desde la filosofía, la historia del arte y de la cultura, las ciencias sociales y la práctica y crítica del arte- en el caso chileno, en cambio, se haga casi exclusivamente por medio de los artistas de la «nueva escena» (26), tal como lo acotaron los mismos científicos sociales encargados de reflexionar sobre las transformaciones culturales de la fase de recomposición democrática.

Notas:

- (1) José Joaquín Brunner-Alicia Barrios-Carlos Catalán, *Chile: transformaciones culturales y modernidad* (Santiago-Flacso-1989), p. 178.
- (2) José Joaquín Brunner, *Un espejo trizado* (Santiago-Flacso-1988), p. 89.
- (3) Manuel Antonio Garretón, *Reconstruir la política* (Santiago-Editorial Andante-1987), p. 284.
- (4) Manuel Antonio Garretón, *El proceso chileno* (Santiago-Flacso-1983), p. 188.
- (5) Brunner, op. cit. p. 395.
- (6) Brunner, op. cit. p. 331.
- (7) Bernardo Subercaseaux, *Sobre cultura popular* (Santiago-Ceneca-1985), p. 7.

- (8) Gonzalo Muñoz, «El gesto del otro» en *Cirugía Plástica* (Berlín-NGBK-1989), p. 22.
- (9) Pablo Oyarzún, «Arte en Chile de treinta años», *Official Journal of the Department of Hispanoamerican Studies* (University of Georgia-1988).
- (10) *Ibid.*
- (11) Martín Hopenhayn, «¿Que tienen contra los sociólogos?» en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad* (Santiago - Documento Flacso N.46-Enero 1987), p. 97.
- (12) Gaspar Galaz, *En Tierra* (Santiago- Galería Plástica Nueva-1989).
- (13) Francisco Brugnoli, *Cadaver Exquisito* (Santiago - Catálogo Ojo de Buey-Enero 1990).
- (14) Eugenia Brito, *Campos Minados* (Santiago-Cuarto Propio-1990), p. 191.
- (15) Pablo Oyarzún, «Parpadeo y Piedad» en *Cirugía Plástica* (Berlín-NGBK-1989), p. 31.
- (16) Carlos Altamirano, *Pintor de Domingo* (Santiago-Francisco Zegers Editor-1991)
- (17) Soledad Bianchi, *Poesía Chilena* (Santiago-Documentas/Cesoc-1990)-p. 166.
- (18) Brunner-Barrios-Catalán, *op. cit.* p. 154.
- (19) José Joaquín Brunner, «Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile» en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad* (Santiago-Documento Flacso N. 46-Enero 1987), p. 64/65.
- (20) Brunner-Barrios-Catalán, *op. cit.*, p. 155.
- (21) Muñoz, *ibid.* p. 26.
- (22) Oyarzún, *ibid.* p. 31.
- (23) Gonzalo Muñoz, «Una sola línea para siempre» en *Desacato*, (Santiago-Francisco Zegers Editor-1986), p. 57.
- (24) Norbert Lechner, «Desmontaje y Recomposición» en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad* (Santiago-Documento Flacso N.46-Enero 1987), p. 26.
- (25) Consultar: *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*, editoras: Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Eliana Ortega, Nelly Richard (Santiago-Cuarto Propio-1990).
- (26) Brunner-Barrios-Catalán, *ibid.* p. 155.

EN TORNO A LAS CIENCIAS SOCIALES; LINEAS DE FUERZA Y PUNTOS DE FUGA

Las frecuentes relaciones de malestar y conflicto entre discurso sociológico y pensamiento estético-crítico parecen reconfirmar la opinión de Pierre Bourdieu según la cual «la sociología y el arte no se llevan bien» (1). La razón principal que da Bourdieu para explicar sus desencuentros es la del choque entre dos miradas sobre el arte incompatibles entre sí: por el lado de los artistas, predomina el idealismo de una visión sagrada del arte (trascendencia, misterio, soledad, inspiración, etc.), y por el lado de los sociólogos, un racionalismo científico que pretende traducir -y reducir- esa creencia de los artistas en la «inmaterialidad» del arte al funcionalismo del dato estadístico. Pero así presentada, esa razón no basta para dar cuenta de los más complejos desacuerdos que siguen oponiendo estética y sociología incluso en los casos en los que ambas disciplinas han revisado y superado críticamente los presupuestos ideológico-culturales del malentendido de base. Estos desacuerdos más bien se agudizan cuando la sociología se enfrenta a un arte que ha abandonado la idea de ser -pasivamente- recogimiento y contemplación, para convertirse en una *poética del desarreglo* cuyas convulsiones de signos amenazan con trastornar la ordenanza de los saberes constituidos del pensamiento social.

Me gustaría reinterpretar estos desencuentros entre producción artístico-cultural y teoría sociológica en una clave de análisis local que remite a las circunstancias del debate cultural chileno de la última década. El prestigio académico de las ciencias sociales chilenas (ganado por autores de la calidad de José Joaquín Brunner, Norbert Lechner, etc.) por una parte, y, por otra parte, la complejidad y audacia de las reformulaciones socio-estéticas elaboradas por la «nueva escena» en Chile durante los mismos años en que las ciencias sociales confeccionaban sus teorías sobre autoritarismo y redemocratización, contribuyen a dimensio-

nar muy ejemplarmente el significado de tales desencuentros. Ese significado no es sólo coyuntural. Plantea un conflicto de registros de conocimientos que puede también ser interpretado como *tensión crítica* entre saberes irregulares y saberes regulares, entre lenguajes en exposición y técnicas de resguardo, entre bordes de experimentación y fuerzas de demostración, entre des-bordes de géneros y contenciones disciplinarias.

La nueva escena de pensamiento crítico.

Violencia represiva y censura ideológica, durante la dictadura en Chile, alteraron fuertemente las condiciones de producción y circulación del saber que -hasta 1973- estaban garantizadas por el prestigio académico del circuito universitario chileno. Un circuito que -en los años 60- armaba el paradigma de la vida intelectual que se inspiraba en la imagen del pensador como agente de cambio social y político movilizadado por el utopismo revolucionario. La Universidad intervenida por la toma de poder militar perdió su rol de conducción nacional en el movimiento de las ideas mientras tenía lugar, en sus extramuros, el explosivo surgimiento de lo que Rodrigo Cánovas llamó un «discurso de la crisis» (2): un discurso que se confrontó a la exterioridad viva -desamurallada- de los procesos y sucesos negados por la clausura universitaria, y que desató una escritura cuyo movimiento de combate urgido y urgente le exigía liberarse de los tecnicismos del saber académico y superar la neutralidad expositiva de los metalenguajes científicos. Ese discurso «que tuvo su expresión militante en un grupo de artistas plásticos y su adhesión en ciertos círculos de filósofos y literatos» (3) acompañó -a partir de 1977- el trabajo de obras empeñadas en el desmontaje formal de las ideologías artísticas y literarias de la tradición cultural. En cercanía de operaciones todas ellas destinadas a recalcar la materialidad del significante visual o textual como plano y secuencia de crítica del significado, ese nuevo discurso fue explorando bordes de pensamiento que manifestaban un

deseo de *experimentación con el sentido* más que de *interpretación del sentido*.

Ese nuevo «discurso de la crisis» circuló como «el referente teórico-informal en que se expresa(ba)n direcciones transdisciplinarias que la institucionalidad académica omite o relega a sus márgenes interiores: Benjamin, el psicoanálisis, la semiología, el posestructuralismo, el desconstruccionismo» (4).

Pero ni Benjamin, ni Freud, ni Nietzsche, ni Derrida, entraban a funcionar en el dispositivo de los textos como citas-fetiches del saber filosófico de la cultura metropolitana, sino como piezas a reensamblar que se conectaban con estratos psico-sociales del cuerpo chileno movilizando energías de sentido por juntas y entrechocamientos de referencias y experiencias. Las teorizaciones heterodoxas del «discurso de la crisis» ponían el acento en la transdisciplinariedad de las fronteras de pensamiento, desacotando las marcas de los saberes reservados. Su tránsito fuera de las acumulaciones de saber protegidas por los legados disciplinarios violaba el culto a la especialización de la cultura académica y cuestionaba sus jerarquías legitimantes.

Los textos del nuevo discurso chileno armaban y desar- maban composiciones de saber con la ayuda -cortante- del procedimiento de la *cita* que, en semejanza a cómo se usaba en el arte y la literatura del mismo período, pasó a ser la técnica que resignificó -interrumpidamente, discontinuamente- una cultura y una sociedad *hechas pedazos*. La cita permitía reciclar orígenes y filiaciones en una mixtura de procedencias y destinos intertextuales que confesaban las traslaciones culturales de lenguajes en préstamo. La cita ponía también en escena los *montajes* del sentido (asociaciones-disociaciones, combinaciones) sin ocultar nada de su áspera discontinuidad en tiempos de fraccionamientos y cortes de la materia histórico-social. Más bien, la cita *hacía tajo* para que los enunciados volvieran *palpables* las heridas dejadas en el saber por la desestructuración de los marcos de experiencia y comprensión del universo chileno. Cuando la cultura oficial hablaba la lengua de la razón totalita-

ria, del Todo indismontable de la clausura represiva, la cita trazaba hendiduras y rasgaduras en la cara de ese Todo, des-trozando sus verdades enteras y multiplicando los trozos que un pensamiento *en acto* recombinada en desorden de partes y sentidos. La yuxtaposición de las citas era la técnica de collage/montaje que los textos empleaban para quebrar la linealidad forzada de un sentido programado autoritariamente en base a imágenes falsas de coherencia enunciativa. Heterogeneidad y diseminación eran las marcas que develaban un sentido «abierto a la contingencia, quebrado en la coyuntura» (Oyarzún), gracias a la cita que reintroducía en el interior de los enunciados todas las contrariedades que accidentan y desestabilizan el supuesto de la armonía de la forma. El escenario de los textos recordaba las convulsiones del entorno con sus trastocamientos de enunciados, agudizando -por cortes y añadiduras- la materialidad bruta de los roces y fricciones de corpus y superficies, provocando un choque de fuerzas irruptivas y disruptivas cuyas sacudidas negaban la posibilidad de abismarse tranquilamente en la interioridad del sentido.

El lector chileno del «discurso de la crisis» transitaba por ese campo de citas como por una zona de convergencias e intersecciones de saberes mutilados y de disciplinas rotas por el in-disciplinamiento de los géneros, en la que el amalgamaje de «vida y obra (artística y teórica)» interpelaba provocativamente desde «la transgresión y la marginalidad (sexualidad, lingüística y simbólica) (5). Campo de citas y zona de entrechoques que violentaban el discurso de lo medible y de lo calculable profesado -durante los mismos años- por las ciencias sociales que buscaban mantener el *control del sentido*, apoyado en reglas de demostración objetiva y en el realismo técnico de un saber eficiente reorganizado en función del mercado científico-financiero que iba a decidir de su aceptación internacional. Un mercado que tiene «en la procesadora de palabras su apoyatura técnica» y que erige triunfalmente el *paper* como «la carta de presentación» comunicacional de «un nuevo pragmatismo (que) se ha atrincherado en el lenguaje para despotenciar sus

aspectos críticos y ficcionantes en función de su manipulación serial y abstractiva» (6).

Desvíos y desviaciones.

Las prácticas de la «nueva escena», restringidas a públicos minoritarios, «se desplazaban concientemente hacia los márgenes de la cultura, incluso alternativa, a fin de hacer allí su búsqueda en la frontera de la comunicación y de la experiencia personal» (7) mientras las ciencias sociales, «no oficiales, excomulgadas, expulsadas de las universidades» (8), que formaban también parte del movimiento alternativo «buscaban reconectarse con la opinión pública y con los mecanismos de influencia intelectual -revistas, academias, foros públicos, embajadas, partidos políticos, redes de prestigio internacional y local» (9). Estos desniveles de soportes y organizaciones dan cuenta de las posiciones dispares que ocupaban cada sector en el mapa de la recomposición sociocultural. Pero no dicen porqué las relaciones de intercambio teórico y crítico entre las ciencias sociales y la «nueva escena» fueron -en los términos expresados por el mismo Brunner- «diversas según los casos y los momentos, pero siempre tenues, incluso reticentes» (10).

El sector de las ciencias sociales agrupado en torno a Flacso no sólo se distinguió en Chile por su eficiente recuperación del sitio de prestigio académico que le correspondía nacionalmente a una empresa intelectual que construye medios de racionalización del mundo social y político. Se caracterizó también por la remodelación de una nueva sensibilidad teórica que contrastaba fuertemente con las tendencias funcionalista y marxista que dominaban hasta entonces la tradición institucional de las ciencias sociales latinoamericanas. Esta nueva sensibilidad surgió de los cambios marcados por «la puesta en duda de los grandes proyectos de modernización que constituyeron la materia básica de consumo simbólico-político en otros tiempos (fueran el desarrollismo, el liberalismo o el socialismo)» y «el desencanto y la desconfianza generados por las rupturas

institucionales, los fracasos políticos y los desmembramientos sociales» (11). A esta nueva corriente de sensibilidad, Martin Hopenhayn la llama «humanismo crítico» enfatizando con esta designación el particular modo de la sociología chilena de combinar diferentes saberes -sociológicos, teóricos, filosóficos, etc.- de la cultura contemporánea. Esta combinación de saberes múltiples y cruzados fue usada por ella para cuestionar las racionalizaciones totalizantes de los esquemas macrosociales, y para revalorizar las microdimensiones locales y cotidianas de la cultura como proyecto simbólico de formación de memorias, de constitución de identidades y de representación de sujetos subtramados por interacciones comunicativas.

Los cambios teórico-críticos manifestados por esta nueva sensibilidad que atravesó el pensamiento de las ciencias sociales chilenas señalaban que sus autores compartían con la «nueva escena» del arte y de la cultura un marco de referencias afines (simplificando: el postmarxismo en las ciencias sociales³, el postestructuralismo en la teoría artística y literaria), y que esas convergencias de lecturas podrían haber alimentado algún tipo de diálogo cómplice en torno a un mismo horizonte de reconceptualizaciones teóricas y culturales. Sin embargo, no fue así. Pese a que el sector teóricamente renovado de las ciencias sociales encabezado por J.J Brunner demostró tener una mayor perceptividad y receptividad a las reformulaciones socio-estéticas de la «nueva escena» (12), no fluyó un diálogo más amplio que comunicara productivamente a ambos sectores. Prevalcieron más bien el recelo y la mutua desconfianza.

Los centros de estudios encargados de procesar el análisis cultural del campo no oficial durante la dictadura (tomando a Ceneca de modelo (13)), lo hicieron seleccionando manifestaciones de alcance masivo, cuyo sentido -anclado en lo popular- fuera de reintegración comunitaria. Esas investigaciones no podían sino marginar de sus formatos los cortes rupturistas de la «nueva escena» que llevaba el estigma de lo minoritario. Visto desde las prioridades del compromiso de acción social o de la participación masiva,

la «nueva escena» parecía ser «una experiencia de gueto, alejada de las evoluciones generales del campo, sobrecargada por la convicción de sus propios valores, con tendencia al espíritu de secta, indiferente a los públicos, con escasa institucionalización, etc.» (14).

Por un lado, la sociología de la cultura le reprochaba a la «nueva escena» su reivindicación del margen como no-lugar que la excluía del juego de reordenamiento institucional y de mercado que comenzaba a dinamizar -bajo la retórica de la modernización- ciertas regiones del paisaje cultural del autoritarismo: su «relación de externalidad (y rechazo) del mercado, la represión y la televisión» (15) le impedía a la «nueva escena» -según los sociólogos- «encontrar un punto de «salida» hacia nuevos públicos» que rompiera el cerco del ensimismamiento (16). Por otro lado, artistas y críticos le reclamaban a ella su tendencia a evaluar las obras según meros «criterios cuantitativos de recepción o masividad» (17). Acusaban su mirada de ser una «una mirada viciada» (Muñoz) que se hacía cómplice del aislamiento de las prácticas más innovadoras del período, al reeditar en su contra las mismas quejas respecto del esoterismo de sus lenguajes que las pronunciadas -en nombre del sentido común- por los defensores de la *doxa*. Una mirada que, «bajo la máscara de un sociologismo funcional reproducía la lógica de la dominancia» (18), al sancionar como *desviado* el gesto de transgredir la norma de integración funcional al sistema de consumo artístico, sin saber valorar su capacidad *desviante*, oblicua: de torsión crítica de la linealidad del modelo de comunicabilidad dominante basado en los estereotipos del mercado y de la industria culturales. Desde el punto de vista de la «nueva escena», fallaba la capacidad de las ciencias sociales de ir más allá de un determinado criterio de rendimiento y performatividad sociales. Un criterio que mide la eficacia de las prácticas artísticas verificando su resultado dentro de los mezquinos límites de comprobación numérica fijados por la lógica cuantitativa de su sistema: una lógica de «capitalización de la producción cultural» según la cual «la obra de arte es

una mercancía» regulada por «la racionalidad del mercado y los circuitos comerciales» (19). Faltaba el arriesgarse a valorizar el gesto crítico de intervenir y contravenir las reglas de adaptación a las convenciones artísticas, desde una brecha abierta hacia las zonas más obturadas de la experiencia simbólica del Chile de la represión. Esa valoración crítica hubiera contribuido a que la «nueva escena» fuera «reconocida por esos públicos significativos que transmiten -hacia el campo intelectual y artístico, hacia la prensa y las profesiones, hacia los sectores medios en ocupaciones intelectuales -una valoración de las obras vanguardistas o de avanzada» (20), ya que, dicho por el propio Brunner, «el reconocimiento de las vanguardias no es inicialmente casi nunca un fenómeno de consumo o aceptación por la cultura de masas» sino que depende, más bien, de un «fenómeno de circulación entre públicos significativos por su posición de «valorizadores» en el campo cultural (21). Sólo las ciencias sociales podrían haber cumplido adecuadamente ese rol de «valorizadores», contribuyendo a extender los límites del debate sobre neovanguardias y crítica postvanguardista, sobre rupturas estéticas y mercado cultural, que las prácticas de la «nueva escena» generaron con inédito vigor.

La mirada de las ciencias sociales y sus puntos ciegos.

La gestualidad insurgente de la «nueva escena» operaba «desde la dispersión, desde la pulsión, desde la aniquilación de la unidad» (22), mientras las ciencias sociales debían cumplir con los requisitos de un discurso financiado por las agencias internacionales que esperaban de ellas consideraciones *útiles* sobre la dinámica social y política de procesos necesariamente reconstituyentes de sujetos puesto que preparaban el juego de los actores que iban a protagonizar la transición democrática. Discurso, entonces, que no podía sino marginar de su campo de investigaciones pagadas, el análisis de los sobregiros de lenguajes e identidad que la «nueva escena» practicaba como excedente: es

decir, como marca *inutilitaria* de un derroche de figuratividad (alegorías y metáforas) que perturbaba la economía del cálculo de la razón instrumental. Su gesto de «alcanzar el temblor del acontecimiento estetizado» (Muñoz) desbordaba la lógica explicativa del sociologismo funcional que perseguía razones para dar cuenta de lo que reventaba en las obras como «producción, multiplicación y despliegue de un síntoma» (23).

Tantos desencajamientos de códigos complicaron la voluntad sociologista de *ordenar categorías* y de *categorizar desórdenes* en una lengua segura que reenmarcara las crisis de sentido en un cuadro general de disciplinamiento del sentido de la crisis. Un cuadro general que se compuso y se impuso porque no había «otro esquema en el espectro de la intelligentsia criolla con semejante vigencia, semejante aparato de influencias o parecido abarcamiento de temas y problemas» (24), pero cuyo corte necesariamente totalizante -por su voluntad de abarcamiento y síntesis- implicó también *realignar lo antilineal*: someter las vueltas y rodeos de figuras compulsionadas por un decir en trance a la direccionalidad reordenadora de la razón científica. Ese realineamiento que obedecía a «una determinada comprensión implícita de lo histórico, que lo piensa desde la matriz de lo social, y a ésta, a su vez, como relevo de la matriz política» (25) buscó canalizar los flujos estéticos de la «nueva escena» por la vía de una racionalización político-cultural que terminó silenciando sus contracorrientes más innovadoras.

Es cierto que Flacso y Ceneca se impusieron en toda América Latina como los centros de investigación sociológica que efectuaron el más extenso relevamiento de los fenómenos culturales de países sometidos al poder autoritario. Pero es también cierto que las cuentas y recuentos sacados de estos relevamientos nos dicen que «la versión que las ciencias sociales dan de nuestra historia no nos habla únicamente de ésta, sino también -y quizás más que nada- de ellas mismas, de su urgencia por recomponerse, de su voluntad por preservar y redefinir el puesto de dominan-

cia en el discurso nacional que habían alcanzado a partir de la década del 60» (26) y que el golpe militar desarticuló. Las ciencias sociales chilenas ejercieron ese puesto de dominancia *tirando líneas* para describir y explicar la serie de procesos vividos bajo dictadura, confiadas en el apoyo de un «paradigma sociológico para el análisis de la cultura (que) ofrece una caracterización *macrosocial* de las formas modernas de producción, comunicación y consumo, las que se realizan bajo las leyes de mercado y alcanzan a públicos masivos» (27). Es ese paradigma el que desestabilizó la «nueva escena» al abrir puntos de fuga y clandestinaje en su cuadro de hiperracionalizaciones técnicas, al llenar de turbulencias de sentido las pautas reguladoras de su abstracción científica.

Las tensiones producidas entre las macroracionalizaciones de la sociología y las micropoéticas narrativo-visuales de la «nueva escena» poseían rasgos críticos que anticipaban el debate cultural sobre modernidad y postmodernidad. La sociología «se imaginó a si misma como hija predilecta de la razón e intentó, desde Comte hasta Marx, organizar el mundo de acuerdo a la razón de los filósofos» (28) que la modernidad occidental instaló como fundamento de orden y garantía de comprensión del hombre y de la sociedad. El quiebre de los paradigmas de la historia (desarrollo, evolución, progreso, etc.) que obligó a la redefinición crítica de las categorías universalizadas por la modernidad de la que la sociología había nacido cómplice, la crítica postmoderna a la racionalidad absoluta de los sistemas omnicomprensivos, obligaron la teoría social a preguntarse por sus nuevas condiciones de producción de saber en medio de tantas señales corridas, de pistas cruzadas, de relatos movedizos. Esa pregunta mezclada con las experiencias históricas de la dictadura -autoritarismo y totalitarismo- y de la reconstrucción democrática -diversidad y pluralidad-, llevó las ciencias sociales chilenas a buscar reorientar su saber en la dirección de proyectos teóricos más sensibles a temas relacionados con «el imaginario social, el orden simbólico, los lenguajes de comunicación, la vida

cotidiana, las utopías emergentes o descartadas, las nuevas formas de sensibilidad ciudadana o la ruptura de racionalidades predominantes» (29). Tal cambio de repertorio fue motivado por la desconfianza («postmoderna») hacia los macrorelatos sistematizantes de la teoría social; una desconfianza enteramente compartida por la «nueva escena» que la había ya hecho explícita a través de sus micropoéticas de la fragmentación de identidades y sentidos. Pero las ciencias sociales chilenas requerían hacer *confiable* el relato de su *desconfianza*, inscribiéndolo dentro del campo de conocimiento y re-conocimiento del saber acreditado por las reglas de validez y competencia del léxico académico-profesional, mientras el arte y la literatura materializaban su crítica a la razón totalizadora desde las ubicaciones estratégicas de sujetos y objetos *limítrofes*, distantes de las hegemónicas de conocimiento selladas por diplomas de obediencia disciplinaria.

Lo que los mismos científicos sociales retrataron como una de las posturas determinantes de la «nueva escena» del 80, a saber, su «inagotable actividad reformuladora de signos, continuamente permeada por la crítica de las representaciones» (30), no se limitó a sólo desmontar los estereotipos ideológicos del testimonialismo contestatario. Su pasión del desmontaje crítico traspasaba en muchas direcciones y sentidos el límite coyuntural del referente-Dictadura. El minimalismo de la rotura y del fragmento sintácticos que se oponían a la épica del metasignificado armaban un escenario de desarme en el que vocabularios en miniatura acusaban la caída de las significaciones globales, el fracaso de las abstracciones totalizantes, la desorientación y el extravío de las perspectivas generales basadas en puntos fijos o en líneas rectas. Esas señales de reforma del pensamiento se trazaban desde mezclas teóricas y culturales que anticipaban las flexiones del pensamiento postmoderno (heterogeneidad, fragmentación, descentramiento, alteridad, pluralidad, etc.) sobre las cuales hoy comienzan a reflexionar las ciencias sociales. Al no prestarles suficiente atención a estas mezclas, ellas desaprovecharon el poten-

cial crítico de una escena que fue la que dibujó «el antecedente de la discusión actual sobre la postmodernidad»: la que puso en evidencia cómo «el arte *vivió antes* que ningún otro saber en Chile (ciencias políticas y sociales) la caída del sujeto utópico y el descubrimiento del carácter heterodoxo y fragmentario de la experiencia cotidiana» (31), como temas que debieron ser después incorporados al debate cultural del socialismo democrático en respuesta a la crisis de las racionalidades políticas.

Las ciencias sociales chilenas llevan la delantera en la tarea de revisar los temas que le dieron origen y fama a su empresa intelectual (modernizaciones, desarrollo, etc.) y en proponer lecturas retrospectivas e introspectivas de la modernidad latinoamericana (Brunner) como modernidad residual, descentrada, heteróclita, etc. que dialogan con lo más sugerente del temario postmoderno de la crítica a las racionalidades uniformes de la modernidad central. Pero cuando se vieron enfrentadas a las *operaciones de estilos* de la «nueva escena» que se desmarcaban -crítica y paródicamente- de los lenguajes de la modernidad, estas mismas ciencias sociales prefirieron cuidarse de tal aventura refugiándose tras la pantalla -casi incambiada- de una «metodología cuantitativa» que traza «un esquema estadístico del desarrollo global» de las transformaciones culturales (32). Pese a su reclamo formal contra las abstracciones totalizantes del cientificismo ligado a la racionalidad moderna, las ciencias sociales dejaron escaso lugar para que «observaciones no sistemáticas de los significados que los procesos tienen para los sujetos» pudieran desafiar «las interpretaciones construidas en el análisis macro» y renovar así las condiciones de lectura determinadas por su enmarque globalizador (33). Tendieron más bien a relegar las lecturas extrasistemáticas en los márgenes de sus saberes clasificados. Por mucho que procedieran a teorizar la modernidad latinoamericana como mezcolanza y revoltura de códigos multiestratificados por las hibridaciones interculturales, «las hipótesis y las líneas argumentales que desarrollaron» se apoyaban en «la captación cuantitativa de las tendencias pre-

valecientes de la modernización» (34), sin dejar que cruces de saberes más *nómades* se combinaran transdisciplinariamente y abrieran espacios de legibilidad *entre* disciplinas y disciplinas, más acá y más allá de los repertorios técnicos convencionales por el mercado de las especializaciones.

Es por todo esto que la sociología chilena de los 80 pudo «parecer moderna, demasiado moderna» a ojos de la «nueva escena» que realizaba -desafiándola- «una crítica de elementos claves de la modernidad, tales como: el rechazo de la reducción de la verdad a un grupo de poder, incluidos los intelectuales reconocidos por algún mecanismo institucional; la desconfianza en el poder de la razón analítica; la ruptura frente a las pretensiones del lenguaje discursivo; la crítica de lo meramente denotativo y del léxico especializado de una disciplina determinada» (35).

Las operaciones semi-periféricas de la «nueva escena» que proyectaban «un gesto oblicuo a una cierta economía, una sombra ilógica de una cierta lógica dominante» (Muñoz) desplegaron condiciones productivas para revisar el monopolio de lectura de las ciencias sociales cuya tradición hegemónica domina el pensamiento cultural latinoamericano. Esa necesidad de revisión y crítica se formuló a partir del conflicto entre su razón demostrativa y pertinente y las desrazones de los lenguajes im-pertinentes que se cargaron de una expresividad rebelde a la normativa del cuadro y del encuadre. Lenguajes que experimentaron nuevas construcciones de sentido recurriendo a saberes *fuera de contrato* que violentaban ciertos hábitos de la cultura académica que administra privilegios dejando en la sombra de su conocimiento legitimado las prácticas desgarantizadas de saberes más informales. Esa crítica a la economía del poder intelectual basado en el recorte de especializaciones y profesionalizaciones se realizó a través de las energías y creativities dispersas de un saber no posicionado en clave de reconocimiento institucional que fue, sin embargo, capaz de modular los cambios de sensibilidad cultural e ideológica de la postdictadura, mucho antes que estos virajes y desli-

zamientos fueran expresados por el repertorio de los saberes constituidos e instituidos de la teoría social.

Notas:

(1) Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*, (Mexico-Grijalbo-1990), p. 225.

(2) Rodrigo Cánovas, «Hacia una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (Madrid-Septiembre 1990), p. 165.

(3) Cánovas, *ibid.*

(4) Pablo Oyarzún, «Arte en Chile de treinta años» en *Official Journal of the Department of Hispanoamerican Studies*, (University of Georgia-1988)

(5) Cánovas, *op. cit.* p. 165.

(6) Ricardo Forster, «El encogimiento de las palabras», *Revista de Crítica Cultural* N. 2 (Santiago-Noviembre 1990),

(7) José Joaquín Brunner, «6 preguntas a José Joaquín Brunner», *Revisa de Crítica Cultural* N. 1 (Santiago-Mayo 1990)

(8) *Ibid.*

(9) *Ibid.*

(10) *Ibid.*

(11) Martín Hopenhayn, *El humanismo crítico como campo de saberes sociales*, (Santiago - Documento Flacso N. 445- Abril 1990), p. 1.

(12) Así lo corroboran, en el caso de J.J. Brunner, la iniciativa de haber publicado un documento Flacso en torno a la problemática de la «escena de avanzada» que recogió los materiales de un Seminario integrado por artistas, teóricos y científicos sociales (Documento Flacso N. 46-Enero 1987), su interés en la obra de Raul Zurita quien prologó *La cultura autoritaria en Chile* y su colaboración a la publicación *Desacato* sobre la obra de la artista visual Lotty Rosenfeld.

(13) CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) reunió a un grupo de investigadores que, a partir de 1977, realizaron numerosos trabajos de sociología cultural, especialmente en el campo de las agrupaciones artísticas populares, del teatro y de las comunicaciones sociales. Conviene, sin embargo, destacar algunas publicaciones que le dieron cabida a una reflexión más específica sobre la «escena de avanzada» o «nueva escena» como fueron las de Osvaldo Aguiló, *Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: Antecedentes y Contexto* (Enero 1983), Carlos Cociña, *Tendencias literarias emergentes* (Documento 31), Raul Zurita, *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*, Rodrigo Cánovas, *Texto y Censura: Lihn* (Documento 77).

(14) José Joaquín Brunner-Alicia Barrios-Carlos Catalán, *Chile; transformaciones culturales y modernidad* (Santiago-Flacso-1989), p. 155/156.

(15) José Joaquín Brunner, «Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile» en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad*, (Santiago -Documento Flacso N. 46-Enero 1987), p. 65

(16) Brunner, *ibid.* p. 66.

(17) Gonzalo Muñoz, «Manifiesto por el claroscuro» en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad*, p. 55.

(18) *Ibid.*

(19) Norbert Lechner, «Desmontaje y Recomposición» en *Arte en Chile desde*

1973; *escena de avanzada y sociedad* (Santiago-Documento Flacso N.46- Enero 1987), p. 29.

(20) Brunner en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad*, p. 67.

(21) *Ibid.*

(22) Eugenia Brito, *Campos Minados*, (Santiago-Cuarto Propio-1990), p. 12-13.

(23) Gonzalo Muñoz, «El gesto del otro» en *Cirugía Plástica*, (Berlín-NGBK-1989), p. 23

(24) Oyarzún, «Crítica; historia» en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad*, p. 47.

(25) *Ibid.*

(26) *Ibid.* p. 48.

(27) Nestor García Canclini, «Los estudios culturales de los 80 a los 90» en *Punto de Vista* N. 40 (Buenos Aires-Septiembre 91).

(28) Brunner en *Revista de Crítica Cultural* N. 1.

(29) Hopenhayn, *op. cit.* p.29.

(30) Brunner-Barrios-Catlan, *op. cit.* p. 154.

(31) Rodrigo Cánovas, «Del debate feminista» en *Suplemento Literatura y Libros* del diario *La Epoca* (Santiago-Marzo 1993).

(32) García Canclini, *op. cit.*

(33) *Ibid.*

(34) *Ibid.*

(35) Martín Hopenhayn, «¿ Pero que tienen contra los sociólogos ?» en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad*, (Santiago-Documento Flacso N.46-1987), p. 94.

(36) *Ibid.*

ESCENARIO DEMOCRATICO Y POLITICA DE LAS DIFERENCIAS

El paso de la política como *antagonismo* (la dramatización del conflicto regido por la mecánica del enfrentamiento dictatorial) a la política como *transacción* (la democracia de los acuerdos con su fórmula del pacto y su tecnicismo de la negociación) no podía sino traer paradojas y desconciertos: «en los procesos de democratización, cuando se rompen las ataduras y se hace trizas el proyecto negativo de la dictadura frente a la cultura, y cuando se establece la libertad creativa y de expresión, pareciera vivirse una nueva paradoja. Las energías que se expresaron en el mundo cultural y que contribuyeron a desatar el proceso de democratización, parecieran agotarse y subsumirse en el mundo renacido de la política, donde todo es negociación, concertación, búsqueda de consenso y atenuación del debate cultural para evitar cualquier riesgo (real o imaginario) de regresión autoritaria» (1).

¿Cómo se formularon tales paradojas en el medio cultural chileno de la transición democrática y cómo afectaron la renovación de sus lenguajes, la rearticulación de sus fuerzas culturales y de sus energías críticas?

El juego de las simbolizaciones culturales.

Artistas e intelectuales levantan habitualmente su queja contra el hecho que la cultura es siempre objeto de marginaciones y postergaciones, comparado con la prioridad que tienen las demandas mayoritarias (educación, justicia, trabajo, salud, etc.) en el calendario de problemas fijado por la agenda nacional. Y es cierto que la cultura está siempre a la merced de algún recurso *sobrante*, porque ella misma es concebida por la racionalidad política como un *excedente* de sentido. Las metáforas del arte y de la literatura siempre nos hablan de excedencia y desmesura, al recargar

de *formas indirectas* el contenido práctico-comunicativo del mensaje que regula el intercambio social. La política tiende a protegerse de la ambigüedad de los signos con la que juegan las metáforas culturales funcionalizando a la cultura, convirtiéndola en un mero *producto* a administrar mediante aparatos de regulación y de coordinación burocráticas. Ese funcionalismo instrumental castiga, de hecho, la manera que tienen las metáforas artísticas y literarias de malgastar el presupuesto comunicativo del lenguaje práctico ornamentándolo con sus suntuosos y suntuarios arabescos de signos, de traicionar la concepción representacional del mensaje artístico vehiculado por formas que se desempeñan accesoriamente en la tarea de expresar el compromiso del arte con una verdad a transmitir.

Para imaginar nuevas relaciones entre cultura y política, hace falta primero romper el esquema mecanicista de una determinación causal entre lo real-social (la racionalidad productiva) y lo ideológico-cultural (la expresividad simbólica). Ese esquema no hace sino reprimir la autonomía-heteronomía de las formas, al suponer que el arte y la literatura sólo deben encargarse de reflejar los conflictos que se encuentran ya formulados y consignados por la razón social. Como si la cultura fuera un mero suplemento-complemento expresivo que, si bien detenta el privilegio de transfigurar la realidad en símbolos, carece del protagonismo suficiente para criticar la organización discursiva de esa realidad desde modelos de significación alternativa. Entrar a valorizar tal protagonismo, implica reconocer la capacidad que tiene la cultura de transformar y rearticular las determinantes sociales mediante un juego cruzado de contrarréplicas que exacerban las *asimetrías* y los *desfases* hasta romper con la uniformidad de las programaciones de series trazadas por la racionalidad dominante. La relación de estructuras entre estética y sociedad es una relación basada no en correspondencias lineales de formas y contenidos, sino en respuestas desencajadas por las múltiples fracturas de signos de la creación simbólica que estremecen cualquier orden de traspaso lineal entre texto y contex-

to. La cultura no ilustra las tensiones sociales como si éstas fueran el referente preconstruido que la obra debe pasivamente reflejar. Lo que hacen las prácticas artístico-culturales es desmontar y reformular activamente tensiones y antagonismos a través de figuras de lenguajes que intervienen la discursividad social redistribuyendo sus signos cambiados en nuevas constelaciones múltiples y fluctuantes. Es entonces cuando estas prácticas artístico-culturales burlan el afán de totalización unificante de la ideología. Es entonces cuando se muestran capaces «de trasuntar un pensamiento articulado, pero también sus *vacilaciones y desfallecimientos*, las zonas más oscuras en que se gesta la ideología, recogiendo los conflictos y contradicciones de su tarea interpretativa de una realidad concreta» a través de lo que deja *residuos* (2). Tal como lo señalaba Angel Rama, es entonces cuando «la multiplicidad de niveles y planos en que simultáneamente se desarrolla la obra» forma un «producto compuesto donde quedan las huellas de las fuentes, en diversa intensidad y profundidad, pero también los del funcionamiento concreto del campo de fuerzas» que esa obra desplazó y reconfiguró en diseños alternativos a los establecidos por las codificaciones dominantes (3).

Revalorizar la cultura desde un punto de vista democrático, implica potenciarla como el escenario de las mediaciones simbólico-institucionales donde códigos e identidades traman interactivamente significaciones, valores y poderes. Un escenario donde se forman los registros que articulan el sentido y donde batallan los sentidos en torno a los múltiples conflictos de legitimidad e interpretación que animan el debate de las formas. Esta revalorización de la cultura como *teatro de representaciones* exige pensar sobre «los mecanismos del lenguaje figurado, de la ficción y del artificio» en cuanto «pueden ayudarnos a elaborar construcciones más agudas acerca de la sociedad, conformada también, y en gran parte, por deseos esquivos, por espejos, por sombras y por máscaras» (4). Estas sombras y máscaras les hacen saber a los investigadores de las ciencias sociales que no pueden seguir ignorando que «hay cuestio-

nes básicas que pueden recibir formulaciones más sutiles y eficaces si son concebidas, también, como conjunto de maniobras ficcionales» asociadas «al potencial develador del tropo que disfraza, oscurece y falsea por un lado para, por otro, intensificar las significaciones y sugerir accesos nuevos de comprensión» (5).

Tomando en cuenta la desmovilizadora crisis de proyectos que afecta a la ciudadanía en el horizonte «post» (leitmotiv de cualquier comentario de fin de siglo sobre el debilitamiento de las ideologías y el fracaso de las utopías), es difícil creer que la política logrará recapturar la imaginación social sin hacer el gesto de aventurarse en los «rodeos y merodeos» (Escobar) de las simbolizaciones culturales. Son ellas las que nos convencen -en palabras de García Canclini- de que «quizás el mayor interés para la política de tomar en cuenta la problemática simbólica no reside en la eficacia puntual de ciertos bienes o mensajes, sino en que los aspectos teatrales y rituales de lo social vuelven evidente lo que en cualquier interacción hay de oblicuo, simulado y diferido» (6). Son estas actuaciones simbólicas tramadas por la *figuratividad* de los mensajes culturales, las que recrean una densidad de acontecimientos de sentido capaz de reintensificar la materia de los signos hoy mayoritariamente vaciada por el tecnicismo instrumental del *dato*.

Las redefiniciones del intelectual.

La reapertura democrática normalizó las condiciones de producción y de comunicación socioculturales al rehabilitar los formatos de intervención pública (la prensa, la televisión, las universidades, los ministerios, etc.) que la censura del régimen autoritario había prohibido o restringido. Esta normalización de las prácticas desdramatizó el sentido de las relaciones entre cultura y política que estaban fijadas, bajo dictadura, por la dialéctica del enfrentamiento.

El nuevo contexto -en el que la institución pasó de au-

toritaria a conciliadora, de represiva a dialogante- volvió obsoleta la figura rígida de la exterioridad radical que era el modelo de oposición al sistema durante el período anterior, cuando lo integrado y lo marginado se regían por la severa topografía del adentro/afuera. Este reordenamiento institucional del juego de relaciones entre cultura y política llevó a artistas e intelectuales a revisar su imaginario de la ruptura ligado a una cultura oposicional que extraía su pathos de la negatividad contestataria. Para quienes resolvieron no plegarse a las maniobras gestionarias del reacomodo administrativo, el desafío de reelaborar nuevas tácticas de crítica institucional significó aprender el «trayecto que va de gestos rígidos, fijados, a gestos móviles, astutos» (7): un trayecto que prolongó la lección del camino aprendido por la «nueva escena» -en la década pasada- al «recorrer un espacio que no respondía a trazados preconcebidos» y al «postular una exploración en el sentido, una percepción de la experiencia del autoritarismo por otros medios que los que entonces ofrecía el discurso ideológico» (8).

Todos estos cambios de formatos y conductas relanzaron necesarias preguntas sobre la tarea de los artistas, críticos e intelectuales hoy insertos en el aparato institucional de la transición democrática y puestos al servicio de la legalización del consenso, en cuanto a su capacidad de seguir formulando «opiniones que desacomodan, impugnan, interrogan y abren el horizonte» de los significados mayoritariamente convenidos y aceptados (9).

Las definiciones del intelectual más cargadas de emblematicidad en América Latina habían sido las tradicionalmente forjadas por el pensamiento de izquierda. Ese pensamiento valorizaba el intelectual como productor o articulador de ideologías que ponía su capacidad racionalizadora-sintetizadora de ideas e ideales al servicio del programa de luchas sociales y de enfrentamientos políticos modelizado por el instrumento revolucionario del partido. Era el intelectual que comunicaba una «visión de mundo», avalado por la certeza de detentar las claves de intelegibilidad

de la historia y de ser el encargado de transmitir las al resto de la sociedad como verdad universal. Era el intelectual que hablaba en representación-delegación de los intereses de clase de los sectores desposeídos y enajenados (el pueblo, las masas) anticipando y movilizándolo su toma de conciencia colectiva del significado último de los combates de la historia. El enfoque gramsciano del «intelectual orgánico» corrigió esa programática de Vanguardia-Revolución, al resituar las relaciones entre clase intelectual, sectores sociales y partidos políticos, dentro de una configuración más plural y estratificada de luchas de poder y competencia hegemónica. La concepción del intelectual orgánico de Gramsci como «representante de la hegemonía» pasó, a su vez, a ser discutida por el nuevo modelo del «intelectual sectorial» de Foucault: un intelectual que *sitúa* su crítica al poder en el interior de la multiplicidad dispersa de sus redes de enunciación y circulación buscando hacerlas estallar mediante tácticas oblicuas de resistencia *local* a las jerarquías del sistema. Estas sucesivas redefiniciones del intelectual marcan diversos tipos de relaciones entre teoría y práctica, saber y militancia, crítica e ideología. Y esas relaciones a su vez comprometen diversas versiones de cómo articular el nexo entre las fronteras cerradas de la cultura como práctica especializada y el campo abierto de la intervención social. Si, por un lado, «la idea romántica de la continuidad orgánica entre cultura, ideología y política produce unificaciones a menudo indeseables», por otro lado, «la afirmación de una autonomía radical entre las esferas, evita pensar en la complejidad formal y conceptual de los nexos» (10). Sortear el reduccionismo de tal oposición, implica -en la voz de Beatriz Sarlo- «repensar las relaciones entre cultura, ideología y política, como relaciones gobernadas por una tensión ineliminable que es la clave de la dinámica cultural, en la medida en que cultura y política son instancias disímétricas y, por regla general, no homológicas», y pensar también esas relaciones no como invariables «sino como producto de las formas de la cultura y de las funciones de la ideología y la política en momen-

tos determinados de una sociedad» (11), expuestas entonces a inevitables ajustes y reconversiones.

¿Cuales ajustes y reconversiones marcan la situación del intelectual en el Chile de hoy?

Cabe desde ya señalar que la precariedad del medio cultural chileno no permite que la figura del intelectual se instituya tan públicamente como ocurre en otros contextos latinoamericanos donde ejerce un rol preponderante en la constitución del pensamiento cultural nacional. Pero, aunque informalmente cumplidos, ciertos desempeños públicos retratan como intelectuales a quienes ocupan posiciones significativas en algún segmento de la trama socio-cultural, simbolizando un prestigio de autoridad frente a la opinión pública. Es particularmente el caso de los científicos sociales que, después de haber intervenido bajo dictadura en la reflexión teórico-política sobre el proceso de redemocratización chilena, se encuentran hoy incorporados a las gestiones de ministerios del gobierno de la transición democrática. Legalizados como expertos por la máquina institucional de las políticas de gobierno, el economista y el sociólogo de prestigio exhiben hoy la racionalidad planificadora de su saber como garantía técnica de eficiencia. Esta racionalidad hace que, «tal como antes los intelectuales se dedicaban a convertir la teoría en ideología, ahora los que se vinculan al poder, la traducen en medidas» (12). El imperativo de planificación del orden exige una traductibilidad del pensar que debe ser capaz de organizar el conocimiento en términos de servicios y rendimientos: ¿cuales son entonces los márgenes sobrantes para que esos intelectuales desplieguen en ellos temas *no funcionales* a la administratividad del orden?

Esta institucionalización de la función intelectual en tiempos gobernados por el imperativo normalizador de la recuperación-consolidación del orden, reabre la pregunta -ya formulada en otros contextos de redemocratización latinoamericana- de cómo aprender a regularizar los mecanismos de consenso democrático sin que este consenso genere puro consentimiento y haga que «la inquietud se es-

tanque en los hábitos de la institución y que el intelectual no sea más que un intérprete del orden» (13): «si la modernidad no ha de ser únicamente una cultura de la eficiencia y de la razón instrumental, si la democracia no ha de ser sólo preservación del estado de derecho y ritualización de la competencia política, siempre aparecerán, más allá del poder y de los que aspiran al poder, más allá de la institucionalización académica o estatal, intelectuales que hagan preguntas impertinentes, reinterpreten el conflicto, lo hagan aparecer y legitimen cuestiones que no figuran en la agenda pública ni merecen la atención de los media» (14).

Estas preguntas impertinentes que se rebelan contra el excesivo disciplinamiento institucional (contra sus saberes demasiado normativos, sus razones demasiado ortodoxas) son las únicas cargadas de una energía crítica que puede corregir la melancólica impresión de quienes sienten -juntos a José Joaquín Brunner- que, «con el paso del tiempo», se han convertido «sus conversaciones sobre la cultura en algo que se asemeja cada día más a un intercambio entre funcionarios» (15), debido al signo de «una época que confunde la cultura con la burocracia y emplea las políticas culturales para racionalizar su propia falta de sentido» (16).

Diversidad cultural y pluralismo crítico.

La problemática de la cultura democrática se resume generalmente al problema de la democratización cultural: es decir, al problema de cómo ampliar los niveles de acceso de la población masiva a los bienes culturales que forman parte del patrimonio artístico de la cultura nacional. En tanto «modelo de política cultural», la democratización cultural «tiene como objetivo repartir el capital y la acumulación cultural que existe en la sociedad. Se trata de una propuesta extensiva que busca facilitar el acceso de las mayorías a los bienes culturales, bienes que abarcan de preferencia las expresiones artísticas legitimadas por la tradición. Se trata también de lograr una mejor distribución geográfica y social de la infraestructura a través de la cual

circulan esos bienes (cines, bibliotecas, librerías. etc.)» (17).

Pero falla el sentido más proyectivo de esta democracia cultural si las políticas que buscan una redistribución más igualitaria del consumo social, no se preocupan a la vez de estimular mecanismos de participación creativa en el trabajo de elaboración y definición de los registros de arte y de cultura socialmente activos que conforman el material simbólico en base al cual una sociedad se piensa a si misma. La democracia no debe sólo ser «pluralidad cultural», sino también «polisemia interpretativa» (18) en cuanto a su disposición para abrir las significaciones en curso a una diversidad de puntos de vistas que module comprensiones variadas y variables de la realidad social y de sus simbolizaciones culturales. Este ejercicio que consiste en multiplicar lecturas y en confrontar interpretaciones es sólo posible si se activan zonas de debate crítico que reflexionen y polemiquen en torno a la organización de los discursos de la cultura y a la fabricación de sus mensajes artísticos según códigos que deben ser permanentemente reevaluados desde el punto de vista de lo que incluyen o excluyen. Estas necesarias zonas de debate y reflexión han pasado a ser hoy en Chile completamente secundarias en relación a las otras dimensiones del arte y de la cultura que acaparan diariamente los recursos y atenciones de la escena pública. Predominan imágenes que subliman el arte a través de representaciones del artista y de la creación que los hacen flotar en un plano desmaterializado, donde ilustran fetichistamente un *plus* de sensibilidad o imaginación destinado a retocar -decorativamente, «femeninamente»- la discursividad social. La escena pública no piensa la cultura ni como *proyecto intelectual* ni como *debate de ideas*. Le niega la capacidad de tener la misma densidad de significados que la que, supuestamente, contienen las tribunas políticas, encargadas por la prensa y la televisión de ser las únicas en exhibir reales pugnas de argumentaciones: «no hay en Chile una filosofía de acción cultural que ponga a los creadores y sus obras en un plano tan relevante de la vida pública como el que ocupan empresarios, banqueros, políticos y

futbalistas. La celebración de artista y su obra es puntual, mezquina y segmentada. El intelectual y el artista están arrinconados en su creación, reducidos a la soledad y sienten que su presencia le es indiferente al poder y a los medios de comunicación» (19), dice Antonio Skármeta.

El escenario democrático ha hecho prevalecer una dimensión de cultura-espectáculo que lo llena de visibilidad y de figuración numérica hasta que el simbolismo complaciente de lo mayoritario borre los matices del pliegue crítico-reflexivo y disipe las ambigüedades de todo lo que no contribuye directamente a la vistosidad de las actuaciones. Esta dimensión de cultura-espectáculo ha privilegiado un modelo de pluralismo que se congracia con la pluralidad reuniendo la mayor diversidad de opiniones, pero cuidándose de que ninguna confrontación de tendencias desarmonice el equilibrio que lleva las diferencias a coexistir pasivamente bajo un régimen neutral, alineadas todas por igual bajo la fórmula reconciliatoria -y conciliadora- de la suma. Una fórmula sin duda necesaria para el ejercicio de la tolerancia hacia la máxima diversidad de opiniones, pero no suficiente para que esa diversidad *articule* una competencia de lecturas que diseñe alternativas de sentido, que potencie las energías confrontacionales de cada diferencia para romper así el neoelecticismo laxo del «todo vale». Sólo un cierto partidismo de la diferencia lograría que lo plural y lo múltiple pasaran de *variedad indiferenciada* a ser juego contrastado de *variantes diferenciadoras*, introduciendo cortes y demarcaciones de sentido capaces de problematizar las tendencias más homogeneizadoras del pluralismo oficial.

En la introducción a su libro sobre la literatura postgolpe en Chile que retraza el itinerario de la «nueva escena», Eugenia Brito -a comienzos de los 90- decía: «creo que este período de transición a la democracia pueda tal vez generar, en la crítica literaria, el marco teórico requerido para repensar ciertas experiencias del país bajo perspectivas más amplias e integradoras. Sin embargo, tal integración debería salvaguardar las diferencias: de otro modo

caeríamos otra vez en la visión única de un proceso» (20). El llamado a «salvaguardar las diferencias» pretendía que se respetara la multiplicidad y las contradicciones de una secuencia artística no uniforme que dió lugar a estrategias alternativas y divergentes de resistencia cultural; estrategias cuyas posturas y contraposturas no han sido suficientemente delimitadas ni confrontadas. Aún faltan las oportunidades de debate crítico que lleven sus gestos a «jugar unos con otros y sobre todo unos contra otros, hasta producir un efecto que no está en ninguno y se aprovecha de la fuerza de todos» (21). Ese juego apela a la capacidad de articular «una mirada política» sobre las prácticas culturales, en el sentido de una mirada capaz de fijarse «en aquellos discursos, prácticas, actores, acontecimientos que afirmen el derecho a intervenir en contra de la unificación, exhibiendo frente a ella, el escándalo de otras perspectivas», y que «ponen en el centro del foco las disidencias» (22) como una manera de criticar lateralmente la hegemonía de los grandes pactos simbólicos y discursivos -el mercado, la institución- que tienden a estandarizar las conductas de los receptores culturales.

La consigna de recuperación-consolidación del orden en la fase de transición democrática ha priorizado metas de estabilidad que tendieron a postergar los contrapuntos diferenciadores. Una cierta ritualización del consenso ha cumplido con eliminar las señas rememoradoras de cualquier enfrentamiento de posiciones que amenazaran con romper la voluntad general de apaciguamiento de los conflictos. Trasladada al campo de la cultura, esa consigna de moderación oficial ha favorecido las prácticas más acordes con el nuevo formato de distensión nacional que llama a *aquietar* en lugar de *inquietar* el orden del sentido, y ha desfavorecido aquellas otras prácticas que siguen concibiendo el lenguaje como zona de disturbios.

Existe una demanda generalizada por lenguajes transparentes y comunicaciones directas que busca obsesivamente desprenderse del «oscuro formalismo» y del «rebuscado esteticismo» (24) impuestos por «la retórica en extremo

intelectualista» de la «nueva escena» en los años recientes (25). La pesada carga de autoreflexividad crítica depositada en prácticas que sometieron a revisión de signos cada mediación conceptual y lingüística del sistema cultural, terminó por generar un contradiscurso de la simplificación que se expresa en el llamado a la entretención, al relajamiento placentero y a la gratificación del consumo artístico a través de obras dóciles. Vista desde la literatura, la situación de hoy parecería señalar que el reciente apoyo editorial a las tendencias estimuladas por el mercado literario privilegia las «concepciones de la literatura como producto destinado a un público masivo que busca mayoritariamente una comprensión del mundo narrado en un lenguaje representacional y realista, más o menos adecuado con lo establecido» (26), desatendiendo aquellas otras escrituras que operan un descentramiento de la convención literaria o que llevan el significante a transitar por las orillas menos frecuentadas del imaginario narrativo. Vista desde las artes visuales, la situación indica también una notoria tendencia a apartarse «de cualquier intento crítico destinado a poner en crisis el sistema artístico» para favorecer «el reencuentro con el público» en torno a «la concomitancia entre comercio y posesión artística, entre producción y mercado» (27), dejando fuera del circuito de validación institucional las obras más problematizadoras. Experimentaciones de formas, confrontaciones de estilos y batallas de códigos, son vistas como operaciones que amenazan con fracturar y dislocar el «lugar común»- «sentido común» (28) del pensamiento en serie de la institución cultural y de los productos en serie del mercado de la cultura. Estas operaciones que exceden el orden de las significaciones pasivas conflictuando su gramática de obediencia y conformidad discursiva, son sin embargo las más capaces de innovar con signos para formular nuevos puntos de vistas sobre lenguajes y subjetividades que entren a formar parte activa -y cuestionadora- de una cultura democrática de la(s) diferencia(s).

- (1) Manuel Antonio Garreton, Saúl Sosnowski, Bernardo Subercaseaux, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile* (Santiago-Fondo de Cultura Económica-1993), p. 8/9.
- (2) Angel Rama, «Indagación de la ideología en la poesía» en *Literatura/Sociedad* de Carlos Altamirano-Beatriz Sarlo (Buenos Aires-Hachette-1983), p. 242.
- (3) Ibid.
- (4) Ticio Escobar, «Cultura y transición democrática en Paraguay» en *Revista de Crítica Cultural* N. 3, Santiago-Abril de 1991.
- (5) Ibid.
- (6) Nestor García Canclini, *Culturas híbridas* (Mexico-Grijalbo-1989), p. 327.
- (7) Adriana Valdés, «Gestos de fijación, gestos de desplazamiento» en *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, p. 137.
- (8) Ibid.
- (9) José Joaquín Brunner, «6 preguntas a J.J Brunner» en *Revista de Crítica Cultural* (Santiago-Mayo 1990).
- (10) Beatriz Sarlo, «Intelectuales: ¿escisión o mimesis?» en *Punto de Vista* N. 25 (Buenos Aires-Diciembre 1985).
- (11) Ibid.
- (12) Manuel Antonio Garretón, «Los intelectuales han muerto» en *Página Abierta* N. 74 (Santiago-Septiembre 1992).
- (13) Carlos Altamirano, «El intelectual en la represión y en la democracia» en *Punto de Vista* N.28 (Buenos Aires-Noviembre 1986).
- (14) Ibid.
- (15) José Joaquín Brunner, «Preguntas del futuro», 1990-1994; *la cultura chilena en transición* (Santiago-Secretaría de Comunicación y Cultura-1994), p. 71.
- (16) Ibid. p. 75.
- (17) Bernardo Subercaseaux, «Política y cultura; desencuentros y aproximaciones» en *Nueva Sociedad* N. 116 (Caracas-Diciembre 1991).
- (18) García Canclini, op. cit. p.
- (19) Antonio Skármeta, «Todas las libertades, la libertad» en 1990-1994; *la cultura chilena en transición*, p. 96.
- (20) Eugenia Brito, *Campos Minados* (Santiago-Cuarto Propio-1990), p. 12.
- (21) Valdés, op. cit. p. 146.
- (22) Sarlo, op. cit.
- (23) Así lo demuestra la colocación del tema de la «escena de avanzada» en la mesa sobre «la incorporación de los márgenes» (junto a las mujeres, el exilio y las etnias indígenas) en el Seminario *Cultura, autoritarismo y redemocratización* (Universidad de Maryland-Diciembre de 1991).
- (24) Luis Ernesto Cárcamo, «La tentación del significante» en *Suplemento Literatura y Libros de La Epoca* (Santiago-Domingo 5 de Septiembre de 1993).
- (25) Luis Ernesto Cárcamo, «La escena emplazada» en *Suplemento Literatura y Libros* del diario *La Epoca* (Santiago-Domingo 29 de Agosto de 1993).
- (26) Raquel Olea, «Brevisima relación de la literatura actual» en 1990-1994; *la cultura chilena en transición*, p. 142.
- (27) Milan Ivelic, «La transgresión de los límites» en *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, p. 131.
- (28) Diamela Eltit, «Acerca del hacer literario» en *Cultura, autoritarismo y redemocratización*, p. 160.

Germán Bravo: Licenciado en Sociología, Universidad Católica de Chile. Estudios de Doctorado en la Ecole Pratique des Hautes Etudes en Sciences Sociales y en la Université de Paris III, la Sorbonne Nouvelle. Diploma Superior de Ciencias Sociales (Flacso). Entre 1986-89, participa en el Seminario de Jacques Derrida, Ecole Normale Supérieure, Paris. Enseña sociología en la Universidad ARCIS. Ha desarrollado numerosas investigaciones en las áreas de los derechos humanos, ciencias sociales, pensamiento latinoamericano y teoría de la modernización.

Martin Hopenhayn: Estudió Filosofía en la Universidad de Chile, en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de Paris. Profesor de Filosofía en la Universidad de Chile, en la Universidad Diego Portales y en la Universidad Arcis. Investigador en Cepaur y consultor en Ilet, en Clacso y en Ilpes. Actualmente, forma parte de la División de Desarrollo Social de Cepal. Ha dictado seminarios y conferencias en América Latina y España, y es autor de numerosas publicaciones sobre la cultura de la modernidad y de la postmodernidad en América Latina.

Adriana Valdés: Es autora de ensayos sobre artes visuales y literatura. A comienzos de su carrera, fue profesora de Literatura en la Universidad Católica de Chile (1965-1975). Hoy trabaja para un organismo internacional con sede en Santiago. Es colaboradora de la *Revista de Crítica Cultural* (Santiago), *Mapocho* (Santiago), *Art Nexus* (Bogotá) y otras publicaciones. Además de sus textos sobre arte, ha publicado varios ensayos sobre mujeres y cultura y sobre escritura de mujeres. Es Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua.

CONVERSACION ENTRE GERMAN BRAVO,
MARTIN HOPENHAYN, NELLY RICHARD Y
ADRIANA VALDES

N.R: Primero, yo quisiera agradecer su atención al libro y la disposición de cada uno a ser parte de esta conversación. Hemos tenido la oportunidad de compartir, a lo largo de estos años, varias situaciones de diálogo cultural y la idea es, simplemente, retomar algunas de las cosas que hemos pensado y discutido sobre temas que, de una u otra manera, atraviesan este libro. Adriana conoce bien las prácticas artísticas y literarias cuyo itinerario se retraza en el libro; ella ha escrito sobre varias de las obras que analizo y sobre la escena de la que forman parte. Con Martín y Germán, hemos discutido a menudo el problema de las relaciones entre cultura y política, entre estética y ciencias sociales, y también nos hemos preguntado más de una vez sobre el rol del intelectual crítico en este escenario de transición y postransición democrática. Entonces, propongo que reabordemos estos temas, haciéndolos pasar por los comentarios que le suscitó a cada uno de Uds la lectura del libro.

A.V: Yo empezaría la conversación por el tema de las citas, como una manera más o menos personal de ubicarme en relación con el libro. A mi siempre me ha pasado con los textos de Nelly que, por un lado, me interesa mucho estar citada ahí porque ella les da una existencia a las palabras recogidas que las palabras solas, vagabundas, quizás no tenían; pero, por otro lado, me siento siempre un poco tironeada por el texto. Se produce siempre un roce, una pequeña fricción entre lo que está incorporado como cita y el texto mismo. Por ejemplo, sucede cuando ella traslada una cita mía que responde a una táctica de escape (y no de ataque), y la ubica en el contexto de una especie de foco guerrillero, cuando ella va armando frentes en el texto. Esa gestualidad me incomoda y me interesa, me resulta muy provocadora.

M.H: Creo que siempre las citas descontextualizan. Además en el mismo texto hay una referencia explícita a la cita donde se entiende como estrategia para fragmentar un todo, introducir y recontextualizar fragmentos dentro de otro todo, etc. Pero hay un sistema de citas muy particular en el libro de Nelly. Pareciera que el texto genera un movimiento colectivo a través de las citas, porque por lo general no cita materiales con los que se confronta sino materiales que enpalman en su dirección. Prevalece entonces la sensación de que los autores citados y el texto pertenecen a una misma tribu.

A.V: Me gusta mucho la noción de tribu que emplea Martín. También me remite a un pasado todavía reciente, en que más allá de cualquier programa personal, la experiencia colectiva de muchas personas era de fragmentación de todas las formas de vida social, de recomposición de las unidades más primitivas: los míos, mi tribu. Pero recuerdo que, en nuestro caso, era una tribu extraña, cuyos miembros no se reconocían entre sí. Ampliando la idea de Martín, a mí este texto me parece que efectivamente expresa un colectivo, pero un colectivo que establece su existencia al interior del texto más que fuera de él, y que se reconoce más a posteriori que lo que jamás se reconoció en su momento y en la realidad. En esos tiempos las intencionalidades individuales no se sumaban: el movimiento de ideas que se percibe aquí proviene de una forma muy hábil que tiene el texto de juntar las cosas para hacerlas caber en su propio movimiento. Lo que dice alguien en una parte continúa en otra parte con la voz de otro que uno no se habría imaginado. Y se produce un efecto de reconocimiento: se siente como si hubiera existido, después de todo, una continuidad de intencionalidades. El texto hace la operación de formar un tejido con un colectivo de personas; y esa operación es muy importante porque, como sabemos, nuestra escena era una escena de gente con acciones e intencionalidades disgregadas. A veces me pregunto si todavía es así, más allá de las superficies más tersas que hoy se aprecian.

En todo caso es reconfortante sentirse parte de alguna tribu que alguna vez hubo -y mejor si la hubiera todavía.

N.R: Creo que el procedimiento de la cita tiene varios sentidos. Por un lado, cito muchos textos de la «nueva escena» que no tuvieron más existencia que la fotocopia o un circuito de publicación muy restringido, por su marginalidad social durante el autoritarismo. Entonces está la idea de una especie de rescate y salvataje que me hace sentir que debo citar a cada vez que puedo estos materiales sub-locales (materiales que siguen, por lo demás, ajenos a los registros históricos) porque es la única forma de no contribuir a que esa memoria crítica, la más dispersa y fragmentaria de todas, desaparezca completamente. Por otro lado, las citas obedecen también al deseo de realizar un gesto casi exactamente inverso al gesto de compartimentación y desvinculación que aisló nuestras prácticas durante muchos años, y de crear zonas de intersecciones disciplinarias, entre el arte o la literatura y las ciencias sociales, por ejemplo, que pongan en relación materiales que no habían tenido muchas oportunidades de intercambiar sus señas.

Gestos de resistencia versus discursos de orden

M.H: Ahora bien: entrando en el plano de los contenidos, yo quisiera plantear algo que me preocupa en la relación cultura-política, en la tensión entre gestos de resistencia versus discursos de orden, puesto que es como la matriz que atraviesa todo el texto.

Los actores que uno podría identificar, y que el texto identifica como actores que están en la «otra orilla», la de la resistencia, del intersticio, de la subversión o de la transgresión, son actores que dentro de la trayectoria del orden autoritario pertenecían a lo contrahegemónico, a lo silenciado, a lo reprimido, a lo que no tenía visibilidad pública. Cuando adviene la democracia política, uno de los problemas que observo, que está presente en el texto y que podríamos discutir más, es el de la extrema transparencia de

una democracia en que todo puede hacerse visible. Hay un orden de mercado, de consumo, de incorporación de cualquier contenido a la estética publicitaria. Todo eso va creando una especie de obesidad de sentido, de hipertransparencia que hace cada vez más difícil reivindicar lo invisible, lo reprimido, a partir de lo cual pensar un discurso de resistencia, una producción de sentidos alternativos. Se produce un exceso de visibilidad que, además, como lo dice el mismo texto, lo banaliza todo.

La estrategia de la fisura o de la irrupción encuentra entonces un desafío adicional, a saber, el de poder «oscurecer» ese exceso de luz al que nos ha arrojado esta combinación de apertura política con extroversión publicitaria. Manteniendo la metáfora luz-oscuridad, casi podría decirse que las tensiones se invierten: la sub-versión del discurso público ya no viene dada por hachazos de luz en un mundo básicamente oscuro, sino por regiones de sombra en una realidad sobre-expuesta a la información, la tematización y la digestión de signos y símbolos. No es primera vez en la historia que las estrategias contraculturales (o de culturas de resistencia) tienen que repensarse porque se metamorfosea lo que tienen al frente: ya no es la represión lo que tienen que burlar/develar; ahora tienen que confrontarse con aquello que precisamente elude la confrontación, a saber, el mecanismo de la recuperación/neutralización de todos los mensajes desde el lado del *statu quo*: mecanismo descentrado, sin un rostro fijo, con enclave repartidos por todas partes. En este marco las prácticas críticas tienen que reubicar sus formas de interpelación y de emplazamiento. Pasar de la victimización a la ironía, por ejemplo...

N.R: Estamos efectivamente sumergidos en una demanda de visibilidad total que parecería dejar fuera de lugar las prácticas críticas que buscan crear opacidades o refracciones, mostrar que no todos los cuerpos del sistema son translúcidos. Pero no creo que el foco de la hipervisibilidad lo abarque todo por igual. Siempre hay zonas menos claras que otras, zonas más esquivas que se salen de las defini-

ciones cerradas o que postulan ciertas imprecisiones o ambivalencias de sentido como burla a las divisiones clasificatorias, a los límites demasiado nítidos. Invertir la dirección del foco que está casi siempre colocado en representación del ojo del mercado e iluminar, aunque sea por un rato, las prácticas más reacias ubicadas en un fuera de foco, des-enfocadas, puede tener el valor de un gesto crítico. De un gesto que evidencia y pone virtualmente en discusión los modos de ver que se privilegian a diario en las pantallas o en las vitrinas del sistema.

Ya no se trata de salvar a las prácticas de las tinieblas de la represión o del control autoritario porque, aparentemente, ya no queda nada completamente oscurecido en nuestro reluciente paisaje democrático, aunque sigue habiendo rebordes más oscuros y también más enigmáticos, que no son parte de ninguna «primera plana» porque lo que sugieren va en contra del llamado a la no ambigüedad publicitada por la transparencia del sistema y del mercado. Siempre está el desafío, creo, para una práctica crítica, de mostrar cuales son los conflictos de puntos de vistas que atraviesan ciertas regiones del sistema de representación cultural que se creían lisas, homogéneas, transparentes. La práctica crítica les da una forma simbólica a esos conflictos que sirve para desinocentar la mirada, aunque sólo sea parcialmente, porque el modo de proceder de esas prácticas ya no consiste en sustituir una totalidad de orden (negativa) por otra (positiva) sino en generar ciertas roturas intersticiales en los mensajes hegemónicos.

G.B: Creo que, efectivamente, como decía Martín, esa dimensión de lo reprimido entra ahora a una sociedad del espectáculo que todo lo asimila. Pero no creo que sólo se trate de eso. Me parece que parte de la potencia de lo que Nelly analiza en las «poéticas de la crisis» va por el lado de una estética del fragmento que, como ella dice, sigue teniendo una virtualidad crítica.

La crítica a la totalización y a las identidades plenas de la estética del fragmento nos revelan una suerte de negati-

vidad activa o una falla representacional que, en esta sociedad de la imagen y de la comunicación, se revela de modo particularmente significativo en el dominio de lo que llamamos «la cultura», haciendo ver la fisura o la no coincidencia de la sociedad consigo misma. Pues en este nuevo escenario donde están en suspenso las propias nociones de escena (¿cuál es el drama y cuál es su estilo: melodrama, psicodrama?) y de representación (¿con qué lenguaje nombrar el drama o el no drama: con la lengua de la filosofía, del catecismo eclesial, del video-clip o de los comics?), de actor (¿quién actúa y en nombre de qué principios?) y de autor (¿quién escribe y a partir de qué teoría de la enunciación?), en esa escena de desestabilización generalizada de los componentes del sistema representacional, la «crítica» y la «cultura» cambian también de sentido, de lugar y de modo. Nuestra reflexión hoy es en parte un intento por ir descubriendo las nuevas formas de ejercicio de esa crítica cultural que, en cierto modo, nos habla de la brecha originaria e insuturable en las representaciones de lo social y de las identidades.

M.H: Es cierto que no se trata sólo de romper la «complacencia de la transparencia» mediante zonas de oscuridad, o con propuestas discursivas menos dóciles a la recuperación del logos político-publicitario que impera en el país. También se trata en el libro de Nelly, como dice Germán, de oponer lo intersticial a lo acabado, el fragmento al sistema, lo inconcluso a la pretensión de identidades logradas. Lo que ocurre es que actualmente, en la tensión política-cultura, da la impresión que la política le impone a la cultura una simulada transparencia en la que todo pareciera concurrir, como en un embudo, hacia su inmediata consagración televisiva, conferencial o para-estatal (pese a que desde el propio Estado hay quienes se resisten a esa tendencia). En este sentido la transparencia asume el sesgo consagradorio, confundiendo una vez más lo político con lo cultural: porque en lo político, por cierto, después de tantos años de silencio e invisibilidad forzadas, la irrupción en

el espacio público debe convertirse en objeto de institucionalización. Pero se espera a veces que esa misma racionalidad se aplique al ámbito cultural, descuidando el hecho que hay diferencias muy grandes entre ambos campos. A esto se suma la batalla moral que se está viendo dentro y fuera de la Iglesia, que inscribe una contradicción en medio de la transparencia, pues los actores del conservantismo moral tienen la intención de colmar el espacio público-cultural e imponer una nueva forma de silencio sobre sus opositores.

N.R: Uno de los datos nuevos que se introduce en las relaciones entre cultura, política y sociedad, con la reapertura democrática es la participación institucional y el acceso a la escena pública de actores que habían sido marginados de ambas. En los tiempos del autoritarismo, la cultura y la política de oposición compartían zonas igualmente reprimidas y comprimidas. Ambas lucharon, entrecruzadamente, para la ampliación de esas zonas. Pero la recomposición del campo de fuerzas en la transición democrática ha sido disimétrica. La ecuación forzada entre política y sociedad hoy es total; lo político y lo económico han pasado a colmar todas las representaciones de lo social con la televisión de aliada que crea simulacionalmente el efecto de una perfecta redundancia entre esos tres términos. Mientras tanto la cultura sigue ocupando una posición completamente restringida y minoritaria. La discursividad económico-política es hoy el «todo» que el arte y la cultura deben rasgar, escindir, fracturar, etc. para hacer oír otras voces que amplíen o desborden ese marco excluyentemente transado en nombre de la modernización social.

A.V: Ahora, si tratamos de hablar del tema de la transparencia a nivel de visualidades, aparece el tema de las miradas que creen poder abarcarlo todo. Ese es un tema que puede abordarse desde varias perspectivas. Propongo dos: una que tiene que ver con las prácticas que el libro de Nelly analiza, y que creo se rehúsan siempre a esa posibili-

dad. Otra, la de la mirada panorámica que suelen adoptar las ciencias sociales.

Para empezar, y tomando una frase que se ha dicho en la conversación, las prácticas que Nelly analiza tienen algo de «creación de opacidades», por oposición a la pretendida transparencia. Es decir, en muchas de ellas hay un darse cuenta que la mirada no lo ve todo; o que lo que ve es un *trompe-l'oeil*, o que hay cosas bajo la mirada que uno no ve. Estoy pensando, por ejemplo, en los trabajos de Dittborn con la trama fotográfica: hay ahí un trabajo con la mirada del espectador, se le fuerza a tener la sensación de que no ve lo que ve, que cree ver una superficie lisa y en realidad está viendo un conjunto de puntos. Ese es un ejemplo en el plano físico, pero si se traslada a otro plano de aprehensión, aparece que uno ve pero se equivoca al ver, y que la mirada es infinitamente problemática, que siempre puede ir más allá de sí misma, ir dando más de sí al detenerse en lo que tiene adelante, educarse en el sentido etimológico. La función de estas prácticas de creación de opacidades es señalar las limitaciones del ver, hacer desconfiar de la mirada inmediata, hacer dudar de la capacidad de ver. Es entonces cuando lo que aparece como más transparente se vuelve lo más misterioso.

N.R: Me parece que podríamos insinuar una distinción entre transparencia, visibilidad y representación. «Transparencia» es la ilusión de que los códigos de significación son abstractos, neutros e indeterminados. Al hablar de «visibilidad», nos referimos a cómo ciertas figuras adquieren presencia, destacan sobre otras y predominan en un determinado campo de visión social. Y «representación» es la operación de usar los códigos de signos para construir y producir estos efectos de presencia y de significación.

Las prácticas críticas se mueven en estos tres registros. Primero, desmontan el supuesto ideológico del efecto de transparencia, evidenciando el carácter fabricado y artificial de los signos a través de las mediaciones culturales. Segundo, ponen en discusión las reglas y los límites del código

de visibilidad dominante: develan sus arbitrarios, cuestionan sus jerarquías, etc. Y tercero, las prácticas críticas desmontan y rearticulan las estrategias de puestas en escena de los cuerpos y de los signos culturales, juegan con sus políticas y con sus retóricas de lenguajes. Entonces, hay un juego de entrelineas bastante sutil que va más allá de la simple constatación de que todo lo visible es transparente o de que lo que se ve es lo único representable.

La tensión crítica entre ciencias sociales y practicas culturales.

G.B: Pasando a otro tema, creo que uno de los grandes méritos del trabajo de Nelly es hacer visible desacuerdos que permiten por primera vez un debate. La tensión crítica entre las ciencias sociales y otros discursos no había sido antes mostrada como conflicto. Creo que lo que Nelly plantea y provoca como reflexión entre la «nueva escena» y las ciencias sociales -con sus puentes cortados, sus redes lanzadas, sus sorderas, sus encegucimientos, sus gritos y sus escuchas a lo lejos -puede ser particularmente fecundo en la nueva escena de la postransición.

M.H: Pero es un debate en el cual es muy difícil tomar posición. Hay que matizar, porque dentro de las ciencias sociales hay también conflictos de racionalidades. Por un lado, tenemos toda una tradición de ciencias sociales críticas y autocríticas cuando sus protagonistas fueron de izquierda, y que ahora siguen una tendencia más hacia el funcionalismo, y se les ha imputado un cierto pragmatismo por haberse reinsertado en el régimen como parte del *statu quo*, aunque con una cierta capacidad crítica. Incluso algunos de ellos están citados dentro del texto como parte y no parte de la tribu. Y por otro lado, están las ciencias sociales de una izquierda atrincherada, que no quiso ceder ni cambiar posiciones, que representa la fuerza política que menos quiere integrarse al régimen, pero con la cual tam-

poco uno puede identificarse si quiere producir un discurso crítico o con sentidos emergentes. Entonces esta supuesta tribu estaría en una posición externa respecto de ambas tendencias.

N.R: No creo que se trate tanto de tomar posición, como de reconocer y comprender que se abre allí un cierto campo de debate que plantea una reflexión interesante sobre el tema de las relaciones, muchas veces conflictivas, entre racionalidades técnicas y flujos simbólico-expresivos o bien entre el recorte de especialización de los territorios disciplinarios y las energías dispersas de ciertas lecturas extrasistemáticas... Lo que pretendí hacer en el libro es reafilar ciertas puntas, reagudizar ciertos cortes para tratar de darles una nueva energía a zonas de tensiones cuya virtualidad crítica me parece todavía bloqueada por falta de relecturas.

Creo que el texto deja suficientemente en claro que, en el caso de las tensiones que nos ocupan, es evidentemente la tendencia más crítica de las ciencias sociales la que se toma en cuenta para considerar a sus representantes como potenciales interlocutores, y para señalar el carácter más bien frustrado del diálogo. Pero es cierto que debemos seguir matizando, incluso dentro de esta misma tendencia. Por ejemplo, las citas de Brunner van y vienen en el texto en sentidos a veces contrarios. Dentro de los científicos sociales, el caso de Brunner me parece privilegiado no sólo desde el punto de vista de su aporte a la creación intelectual, sino porque hay ciertas trizaduras entre las partes y el todo en sus textos que el mismo ocupa para someter a reflexión autocrítica su propia condición de intelectual, y que son muy valiosas para analizar la situación de los intelectuales hoy en Chile en su dimensión más compleja y menos complaciente.

A.V: El entrecruzamiento entre el texto y las citas de Brunner me hacía pensar en dos títulos literarios: «El Libro de los amores difíciles» que es de Italo Calvino, me pare-

ce, y «L`éducation sentimentale» ... Efectivamente, pienso en ese diálogo, en el intento de crear zonas de interacciones disciplinarias. Es todo un proceso, a veces descorazonador. A pesar de lo magro de los resultados hasta ahora, el interés, me parece, sigue en pie.

G.B: Desde mi punto de vista, era difícil que el diálogo con las ciencias sociales ocurriera, porque lo que hizo la sociología de la cultura durante la dictadura en Chile fue, por un lado, una suerte de descripción de las transformaciones del campo cultural nacional en términos de su relación con el Estado, el mercado y la expansión de las industrias culturales -es sobre todo el caso de los trabajos de Brunner y, por otro, una suerte de analítica de la identidad latinoamericana -es el caso de Morandé y su escuela-, pero no una hermenéutica o una crítica de las obras o de la producción estética. Incluso la descripción del campo cultural es paradójica porque se hace en términos de consumo cultural y de mercado, criticando por un lado la censura y la represión del autoritarismo, pero repitiendo sus mismas categorías de mercado y de industria cultural. Entonces ésta es la paradoja que hace visible el texto de Nelly.

Asimismo, las ambigüedades de Brunner y Lechner frente al «temario postmoderno» revelan también esa dificultad de diálogo entre las ciencias sociales y las nuevas proposiciones artísticas que Nelly analiza. A mi juicio, Brunner y Lechner asumen el temario posmoderno pero a partir del prisma o de la pregunta por lo político-institucional en tanto pregunta determinante o «sobredeterminante» del período de la dictadura y de la transición. Y desde esa pregunta hay un punto en el cual el temario posmoderno ya no sirve o ya no puede seguirse la pista, porque: ¿cómo lograr la integración social y el orden, cómo darle un sentido a la acción y al orden social, desde una perspectiva que asume la crisis de todo orden de sentido, la crisis de los relatos que otorgan sentido a la acción e identidad de los actores ?

Hay entonces una diferencia fundamental entre el con-

cepto de cultura que está trabajando Nelly y el concepto de cultura y política que Brunner y Lechner trabajan, y una de las dimensiones más relevantes de este texto es cómo trabaja un concepto de «cultura crítica» que está escasamente presente tanto en la escena nacional como latinoamericana, esto es, como crítica del lenguaje, crítica de los signos y de la representación. En el caso chileno ello encuentra raíces sociológicas profundas. Pienso que, tal como Portales puede ser visto como una suerte de paradigma de lo político-institucional, Andrés Bello aparece como paradigma de una noción de cultura en cuya base se halla la prevención contra las «orgías de la imaginación» de acuerdo a la fórmula que éste utilizara en su polémica con el romanticismo, una prevención que a la larga opera como un culto temeroso cuando no autoritario al clasicismo, un pavor al ridículo y un bloqueo a la originalidad o a la individuación creativa. El estado lamentable de la crítica estética en el espacio público en Chile hoy es expresivo a mi juicio de ese bloqueo del campo cultural nacional para dialogar con las nuevas corrientes estéticas e incorporarlas como un elemento activo de la cultura.

A.V: Yo quisiera añadir algo a lo que dice Germán sobre los amores difíciles que ha tenido este tipo de crítica cultural con la práctica de las ciencias sociales que más afines podrían haberle sido en el contexto chileno actual ó recién pasado. Concuerdo con él en que perseguían objetivos distintos, y añadiría que miraban también cosas distintas, fundamentalmente la cultura como industria en el caso de algunos trabajos de Brunner, o formas «culturales» no vinculadas para nada con prácticas como las que son el tema de este libro sino, más bien, con las formas grupales de convivencia y sensibilidad, dentro, por ejemplo, de las corrientes ideológicas, como alguna vez le oímos a Garretón, hablando de culturas chilenas. Entonces posiblemente se les estaba pidiendo lo que no querían y no podían dar.

Pero quisiera apuntar a una tensión más radical. Tal vez me equivoque, pero pienso que la práctica de las ciencias

sociales (mal que mal se llaman ciencias) está profundamente vinculada a una forma de mirar que tiene que ver con el panorama, con la perspectiva, con la atención preferente a trazar antes que nada una línea de horizonte que sirva para ordenar todos los elementos del paisaje. Lo digo sin ironía. Un trabajo en esas disciplinas toma de ellas mismas la regla y el compás con los que aspira a construir un espacio acotado dentro del cual ordenar y clasificar, que son tareas necesarias para construir una versión, para sentir que uno comprende algo, es decir, lo abarca. Las formas de ordenar ese paisaje (cuál regla, cuál compás) son en realidad convencionales: al plantear el trabajo suelen formularse explícitamente cuales serán sus convenciones, y decir por qué en ese caso se utilizan precisamente esas herramientas y no otras que pueda haber en el estuche del *bricoleur*. Los elementos que se observan empiezan a ordenarse de acuerdo con la línea trazada en el horizonte, de acuerdo a la forma que se acotó el terreno, o, dicho más vulgarmente, se rayó la cancha. Se va, entonces, de lo general a lo particular, y lo particular queda debidamente puesto en su lugar. Suena incómodo para lo particular: lo es, efectivamente; de ahí la tensión. Duele encontrar una obra vista parcialmente, hecha caber a la fuerza en un lugar que no es precisamente el suyo, metida a veces en un zapato chino. La crítica cultural planteada en el libro de Nelly, me parece, hace una trayectoria exactamente opuesta. Parte de lo particular; recurre a posteriori a esquemas de orden más general (no podría dejar de hacerlo sin rehusarse a interpretar). Pero trabaja las obras desde el horizonte que ellas mismas proponen, y su trayectoria es entonces más accidentada y discontinua, de por sí -como gesto- más problematizadora y menos funcional, mejor dicho profesionalmente disfuncional. Se toma la obra en su momento de vacilación simbólica, en el momento en que no se sabe a cuál sistema integrarla, en la que se ve como un dibujo incompatible con la línea de horizonte; en la otra perspectiva, estructurada antes por el gesto de las ciencias sociales que he intentado describir, se toma la obra en su momen-

to de apropiación simbólica, se la adscribe a un esquema desde el cual se actualizan algunas de sus posibilidades de significación. Planteo esta tensión. Creo que ambos gestos se necesitan mutuamente, pero que «sus deseos se entrecruzan sin llegar a encontrarse» (la frase, descontextualizada, es de Sonia Montecino).

Integración social, desarrollo cultural y cultura crítica

M.H: Lo que pasa es que hay una gran dificultad en las ciencias sociales para romper un cierto cerco trazado por un orden simbólico muy fuerte según el cual la política se encarga de la unidad y el mercado se encarga de la diferencia (la diferencia entendida, al modo del mercado, como diferenciación de productos, consumos, etc.). Entonces es muy difícil romper esa especie de cerco simbólico y responder a la pregunta que nos estamos haciendo: ¿ qué estrategia de la diferencia, dentro de este orden simbólico, puede alumbrar zonas, desplazar la mirada, cambiar de perspectivas ? ¿ Cómo plantear la diferencia dentro de un mercado que se ha instituido a si mismo, respaldado cotidianamente por el consumo permanente, como un mecanismo de diferenciación ? Hay que diferenciar, valga la redundancia, entre diferencia y diferenciación. Parecen categorías vecinas pero podrían estar en las antípodas.

Mientras la diferenciación vía mercado tiende cada vez más a *restringir* el campo de las singularidades a un ritual hipergregarizado (pensemos, como imagen, en el shopping center), la diferencia busca precisamente rescatar órdenes singulares, interponerse con sus códigos indisolubles a esta especie de feria ascética en que todos concurren dominicalmente, como parte de un rebaño, a esta suerte de misa después de la misa (donde los escaparates hacen de altar). No hay, en la exaltación de visibilidad mercantil, más que una sublimación complaciente de cualquier pluralidad. Se confunde la renovación de productos con la riqueza expresiva, la publicidad con la creatividad, el consumo diferen-

ciado con la autonomía de la voluntad.

Por otra parte, uno podría objetar que hay un exceso de unificación de sentido a través de la ritualidad política y de la compulsión por el consenso. Pero por otro lado, la diferencia tampoco es sinónimo de disenso. Porque el disenso lo pone el Partido Comunista, y el cura Pizarro que lo representa electoralmente encarna a la vez lo más tradicional y lo más convencional del imaginario nacional. En síntesis: es difícil, por el lado del mercado, enfrentar la diferenciación porque simula diferencias en estrategias de hiper-identificación y, en política, también es difícil enfrentar el consenso con un simple disenso porque éste fácilmente asume el carácter de atrincheramiento, rigidez y resistencia a lo nuevo.

N.R: Creo que es importante lo que dice Martin, de no confundir la «diferencia» como valor de rompimiento crítico de la uniformidad con la «diferenciación» como fabricación artificial de las diferencias a través de una especie de cosmética de mercado sólo destinada a estimular la variedad en el consumo. Pero en el caso de las prácticas críticas, está además el problema de lograr convertir las diferencias en «interferencias». No se trata sólo de expresar diferencias pre-constituídas en el afuera social (diferencias de sexo, raza, clase, etc.), por muy valioso que sea el compromiso de solidarizar con las políticas de identidad de los grupos que las representan, articulando conexiones de espacios y de prácticas. Se trata además de hacerlo produciendo ciertas zonas de alteraciones o desarreglos en las formas constituídas de representar el mundo según las versiones oficiales para que lo diferente, lo otro, lo emergente, se dé realmente a leer en una tensión de signos con lo idéntico, lo mismo, lo repetido. Creo que una práctica crítica sólo puede plantearse la «diferencia» (como algo a producir, y no a expresar), provocando ciertos conflictos de representación en los códigos de significación cultural.

A.V: No le veo ningún privilegio especial al gesto de

interferir o desarreglar, de por sí. Me hace pensar en términos de fijación y de enfrentamientos entre cosas discontinuas. Yo tiendo más bien a pensar en términos de movimiento continuo, de transcurso: «lo idéntico», «lo mismo», «lo repetido» no existe, salvo que se congele (se fotografíe) en un momento, que en realidad es parte de un flujo. Las cosas surgen, se establecen, se formalizan; al mismo tiempo se están muriendo al formalizarse, y lo nuevo que surge se va modificando y complejizando, adecuando, en el fondo. Hay un momento en que lo que se siente compartido deja de satisfacer, se cansa de sí mismo, se percibe como anquilosado, ya no se cree; quiere decir que está cambiando. «Las versiones oficiales» son caricaturas y congelamientos, en realidad. Todos participamos de ellas y todos nos separamos de ellas y es propio de nosotros en tanto sujetos culturales.

Creo, por otra parte, que puede hablarse de planos en la cultura y que en este momento de la conversación cabría distinguirlos. Uno es el de la cultura como un acopio de lo que ya existe: como un conjunto de bienes a los que grandes grupos pueden acceder, que pueden transmitirse, reelaborándose de generación en generación, pero en fin, constituyendo un acervo. Y el otro es el del borde de la cultura, lo que tiene la dinámica del grupo pequeño, lo que recién se está elaborando, lo que aún no ingresa a ese acervo de la colectividad, y que es campo de experimentación y de polémica. Tal vez el pensar la cultura sólo en términos de controversia y cuestionamiento es parcializar en exceso, además de ser monocorde y cansador. La problematización es algo absolutamente necesario; pero no lo es todo.

N.R: Al hablar de lo idéntico o de lo repetido, no pienso en estos términos como algo estático, invariable, definitivo. Lo idéntico y lo repetido son construcciones y producciones de efectos, con todo lo que eso tiene de socialmente activo y, por lo tanto, de móvil. Pero esa gramática social de signos en movimiento va a la vez destinada a una cierta estereotipación del lenguaje, en el sentido de lo que ha-

blaba Barthes cuando señalaba que el estereotipo es el congelamiento del sentido en el molde de la forma en serie, de la estandarización del lugar común. Las «versiones oficiales» son precisamente aquellas que no revisan ni cuestionan esa mecánica de repetición del estereotipo, de la expresión rutinaria desgastada por un uso conformista de la palabra o de la imagen. No cuesta mucho darse cuenta que esto existe en múltiples niveles, incluyendo, por supuesto, el nivel de los discursos contestatarios que, también, poseen sus ortodoxias de lenguaje.

G.B: En relación a lo que señala Adriana, de que no se trata de una estrategia de desestabilización cultural, una suerte de terrorismo de la cultura, a mi también me surgió una inquietud en el texto. Creo que el «partidismo de la diferencia» del que habla Nelly puede sonar de pronto a voluntarismo si es que no se recontextualiza. Hay que tomar en cuenta el estado de ánimo general de la sociedad chilena para comprender la resistencia de esa sociedad a asimilar o a elaborar cualquier concepto de crisis o de crítica. El temor al retorno del trauma originario es fuerte, junto al hecho de que, luego del predominio de los impulsos de muerte, la sociedad tiende a invertir su libido en el orden, en la familia y en las instituciones, etc. La autosatisfacción libidinal de la sociedad es tal que toda negatividad es expulsada, es eliminada como excrecencia que recuerda un pasado que se quiere olvidar. La confianza es depositada -como un voto de confianza- en los nuevos liderazgos morales y en el nuevo sistema institucional destinado a administrar el desarrollo y la democracia. En ese contexto, el humor, la parodia y la euforia que están presentes en muchas expresiones de la «cultura espectáculo» pueden ser gestos más afines al estado de ánimo general de la cultura que aquel vehiculizado por las «poéticas de la crisis» más marcadas por una estética de la fractura. Allí hay una transición y una traducción en curso. El mismo texto de Nelly puede ser también visto como un trabajo de transición, un texto que realiza su propia transición. El

gesto del texto es interesante porque implica un retrotraimiento hacia la escena de los `80, cargado de una suerte de melancolía crítica, pero a la vez es un texto que se pregunta por el cómo recuperar esa fuerza crítica en el nuevo escenario. Allí creo que hay un proceso de traducción y de transición en curso, puesto que los actores, temas y escenarios de la postransición están en estado de emergencia con lo cual las formas de la práctica crítica también.

No creo que el problema central que haya que enfrentar sea el de un «oficialismo» que impide la emergencia de voces nuevas. Las nuevas voces tienen que emerger de las fisuras y contradicciones de un tipo de sociedad y de actores que recién se consolidan. Hay por lo tanto un problema de temporalidad y de institucionalidad para la emergencia y la escucha de esas nuevas voces o para reescuchar a las voces antiguas. De lo contrario el discurso de la crítica cultural cae en el vacío en tanto no sintoniza con los temas y los estados de ánimo de la sociedad. La democracia, el desarrollo y la integración social, aparecen como anhelos largamente trabajados por la comunidad nacional luego de décadas donde fue la propia existencia de esa comunidad la que estuvo puesta dramáticamente en suspenso. Luego de la violencia y del horror, se instalan una cierta complacencia, un deseo de paz y una libido reconciliada.

N.R: Creo que es evidente, retomando lo de Adriana y de Germán, que no todo el campo cultural puede transformarse en pura inestabilidad o en pura desestabilización, sobre todo en una fase postdictatorial de recuperación de la normalidad del orden. Hay prioridades necesariamente relacionadas con una tarea (re)constructora del tramado institucional. Pero desde ya, lo que llamamos «debate crítico» ocurre en espacios culturales que tienen reglas de articulación y funcionamiento muy circunscritas, debido a la misma sectorialización y profesionalización del campo cultural. En ese sentido, me preocupa que no se sitúe la discusión sobre el texto en el contexto más específico que le pertenece. La defensa de ciertas prácticas artísticas y li-

terarias en el texto no es sino una apuesta crítica que se formula a través de un ejercicio de lectura, uno entre otros, que dialoga y compite -en oferta de sentidos- con los demás que comparten su mismo campo. No es un programa de subversión generalizada, ni un modelo de acción cultural para los nuevos tiempos.

Ahora, es cierto que cargo el tono al hablar de «partidismo de la diferencia», pero siento que lo hago en proporción inversa a cómo la entonación predominante ha sido en estos años la de un pluralismo demasiado complaciente con una retórica fácil de la variedad y de la diversidad que se ha desplegado espectacularmente en toda la fachada mercantil de la cultura-evento. No creo que le corresponda a una práctica crítica la tarea de sintetizar el conjunto de actitudes que se supone representativas de la sociedad en general, aunque estas disposiciones de ánimo colectivo influyen obviamente en las condiciones de recepción social de las prácticas. Me parece que el gesto de una práctica crítica va, más bien, por el lado de poner a prueba los límites de aceptación del sistema, de probar su comprensividad o su tolerancia ejerciendo ciertas presiones de sentido sobre sus trazados internos y externos para modificarlos. Mientras la tendencia integradora del desarrollo cultural tiende a subrayar y reforzar estos límites, la crítica cultural tendería más bien a descolocarlos, a someterlos a discusión. Ambas prácticas son necesarias, pero pareciera que todos los entusiasmos del momento concuerdan demasiado en sólo atender la función normalizadora y consolidadora de la primera de ellas.

G.B: No creo que se deba hablar de la dimensión del «desarrollo cultural» sólo como consolidación de los límites del sistema. Creo que al interior de esa noción, al igual que en la de integración social, se da una tensión entre distintas formas de socialización de los saberes o de difusión cultural. Puede haber formas tradicionales, verticalistas, pasivas y autoritarias o bien formas más activas, que estimulen el protagonismo y la creatividad dentro de esque-

mas más horizontales. La crítica cultural en cambio se sitúa en una trama de invención de saberes, en los puntos intersticiales donde se crean y se inventan lenguajes, incluyendo las formas de institucionalización y socialización de esos lenguajes. Por lo mismo, la dialéctica entre «desarrollo (o integración) cultural» y «crítica cultural» no es determinable a priori como conceptos abstractos, sino en una trama social concreta. En este sentido, creo que el «caso chileno» está mostrando posibilidades interesantes de una rica interacción entre ambas dimensiones donde es evidente el intento por fomentar modos más protagónicos de participación y contenidos críticos en la difusión cultural.

Hipervisibilidad mercantil y estrategias críticas

M.H: Yo insisto en que la dificultad mayor es que nos paralizan dobles mensajes y mensajes cruzados, al estilo del esquizofrénico. Tomemos, por ejemplo, el tema de la memoria con el que empieza el libro. En dicho tema, se da, por un lado, la lucha por la apropiación de sentido, por la interpretación colectiva, por conferirle un sentido a esta memoria que se está escapando y hacer visible lo que se ha mantenido reprimido. Pero, por otro lado, uno podría plantearse también, en un sentido distinto, en el sentido más nietzscheano de «olvido autopoiético», la posibilidad de crear a través del olvido, del descondicionamiento y de la libertad respecto del pasado. Pero uno tampoco puede inclinarse hacia el olvido, por más que lo hace con el ánimo de aportar sentidos inéditos, porque hacerlo es tomar partido por el Parque Arauco y por la indulgencia ante la tortura y el crimen institucionalizados.

Un caso ilustrativo es lo ocurrido con la obra teatral de Dorfman (que toca el libro de Nelly). ¿Porqué la obra de Dorfman ha pasado en Chile desapercibida? Uno podría responder lo que se escucha a cada rato, a saber que el chileno no está preparado para verse a si mismo reflejado porque elude la memoria histórica. Pero puede también

pensarse la interpretación opuesta: ha habido tantos libros de testimonios que dan cuenta de la represión que han terminado por neutralizar el impacto de temas como la violación de los derechos humanos. Esto es grave, pero es cierto.

N.R: Si, pero creo que en el caso de la obra de Dorfman, la respuesta va por otro lado, al menos en el caso del público más especializado que ha tomado contacto con las prácticas experimentales de los últimos años. La obra de Dorfman habla de la memoria a través de un dispositivo representacional que otras prácticas artísticas chilenas habían ya desconstruido críticamente, y esa experiencia crítica de una mayor complejidad de operaciones significantes hace pesar sobre la obra de Dorfman exigencias de lectura que ella no satisface y frente a las cuales aparece como ingenua.

Entonces, para volver a la cuestión de la visibilidad y de la memoria: hay un posicionamiento oficial del tema de la Memoria hecho por el libreto de la transición democrática, pero a la vez, dentro de la escena de la reflexión cultural, no se ha asumido ningún repaso analítico de las prácticas artísticas que más tienen que decirnos sobre la problemática de la memoria.

A.V: Yo quisiera ampliar el contexto de lo que dice Nelly. Ella analiza muy bien el caso de la obra de Dorfman, pero a su análisis me gustaría agregarle que el interlocutor de esta obra no es la izquierda chilena, ni la atrincherada ni la otra. Esa obra no se ubica en relación con controversias locales, sino con la demanda de una industria cultural transnacional, de escenario mundial. En ese escenario las sutilezas (y las verdades) locales tienden a esquematizarse hasta la desaparición. Ahí se necesita una moneda de circulación fácil, que sea capaz de poner en movimiento los estereotipos de una izquierda norteamericana más bien académica, y los de la industria del teatro y ahora del cine. Uno de esos estereotipos es la enorme preferencia por intervenir en los conflictos que se dan a conveniente distan-

cia y que se pueden mirar con cierta superioridad moral. Ese es un gesto casi mecánico, que la obra de Dorfman activa. Otro gesto muy estereotipado, y por eso mismo muy efectivo, es el que hace la obra de Isabel Allende, al aportar al norte su cuota de magia. Los dos son grito y plata en los Estados Unidos y en el mercado internacional en lo que eso tiene de Estados Unidos. Introducir complejidades de orden local -esa exigencia nuestra, absurda, de que en algo correspondan a la experiencia colectiva que creemos haber vivido- sería tal vez demasiado pedir, y además *resultaría disfuncional en relación con el mercado al que se dirigen*. Hay espacios para todo en el mercado; sobre todo para la imagen estereotipada y vendedora de América Latina, que es, por lo demás, la que prefiere la propia élite política de este país. En eso yo veo diferencias fundamentales entre ese éxito y el de un José Donoso, por ejemplo, que logró acceder a circuitos internacionales muy de otra manera, y cuya obra sigue siendo clave para pensar sobre Chile.

M.H: Quisiera volver al problema de las estrategias de los discursos de interferencias. El texto señala que una de las características del nuevo escenario es la desdramatización de las relaciones entre cultura y política. Creo que el libro mismo de Nelly puede entenderse como una reacción contra esa desdramatización, porque es un texto que se detiene en prácticas de confrontación. Otro gesto posible de interferencia ante un situación de desdramatización es insistir en el aburrimiento producido por el desastillamiento de la vida cotidiana y pública. Parodiar lo romo que se puede volver la vida cuando ya no hay nada dramático entre cultura y política.

Insisto, sin embargo, en que es muy difícil una estrategia de interferencia en un país atravesado por una esquizofrenia. Por un lado, hay un discurso público moralista donde no se puede hablar contra la iglesia si se pretende estar de candidato a algo, y, por otro lado, una práctica privada que nos permite elegir entre cientos de prostíbu-

los en Santiago. Por un lado hay un discurso muy mercantilista, y por otro, un discurso tradicionalista-integrista. Está la esquizofrenia entre un discurso de la Iglesia que se levantó en defensa de los derechos humanos (y que apoyo) y, por otro lado, una iglesia que en este momento, vía Oviedo, es absolutamente represiva en materia moral. Ante estos dobles estándares, doble mensajes y doble vidas, la interferencia corre el riesgo de quedar incorporada en un régimen ya instituido de estándares, mensajes y vidas dobles. Entre las prácticas más habituales de la hipocresía, el cinismo y el eufemismo, gracias a las cuales la esquizofrenia se viste de salud: ¿Cómo mantener una interferencia eficaz? Quizás la vía sea la tematización de esta misma esquizofrenia, una actitud sarcástica frente a ella que violenta con la *visibilización* de los hilos invisibles que sostienen este doble estándar, mensaje y vida.

G.B: Respecto a lo que plantea Martín acerca de la esquizofrenia de la cultura nacional, creo que allí la función de la crítica cultural es la de situarse y revelar ese «double bind», ese doble vínculo contradictorio de la cultura sin proponer salidas voluntaristas o utópicas de la contradicción, sino más bien haciendo de ese gesto un modo de aprendizaje en la esquizofrenia y en la contradicción moral como dimensiones «naturales» de la vida cultural, un modo de suave enseñanza acerca del carácter insuturable de la pregunta por el sentido.

Ahora yo también me pregunto por los modos de introducir en el mercado de las imágenes y de la comunicación o en el campo de las industrias culturales, mensajes, contenidos, lenguajes o formas «alternativas» o rupturistas, capaces de alterar o interrumpir -desde «dentro» de un sistema que ya no reconoce adentro y afuera, centro o periferia- el paisaje, la visión y los discursos dominantes. No sé si esa terminología sigue siendo válida u operativamente útil en una sociedad que ha hecho del mercado y de las «industrias culturales» parte de su mecanismo sistémico de integración.

Es cierto que estamos ante la gran maquinaria de un «capitalismo de la seducción», como se la ha llamado, pero no creo que la crítica cultural deba contentarse con una estrategia de «resistencia» o de simple «interrupción» de lo que el mercado pone en acto. Hay modos de intervención en ese espacio ampliado de la comunicación que permiten mayores diálogos y mayor intertextualidad entre los distintos lenguajes en uso. En cierto modo, la crítica cultural debe entrar al juego de la seducción, al lenguaje del deseo que el mercado actualiza. Creo que sobre todo en el campo de la izquierda hay un redescubrimiento de la dimensión «revolucionaria» del mercado y del liberalismo, por su capacidad de radicalizar el intercambio de mensajes, de productos e incluso de identidades, una capacidad de desatar la dimensión lúdica, de aventura, de creación e invención de los sujetos, que a mi juicio obliga a repensar las estrategias analíticas y prácticas de lo que fue el paradigma de los 60 en cuanto a «crítica cultural». A veces una concepción algo pudibunda cuando no idealista de la crítica cultural, puede pasar por alto esta dimensión objetal, de objeto del deseo y de deseo de objeto que vehicula el mercado. La crítica cultural debería ser una suerte de analítica de los fantasmas y de la fantasía, una crítica del imaginario.

N.R: Es efectivo que las categorías de centralidad y márgenes han sido redefinidas en múltiples sentidos que nos obligan a rediagramar las relaciones entre cultura e instituciones en forma mucho más diagonal que antes. Ya no hay exterioridad al sistema, lo que no quiere decir que no haya siempre zonas mucho menos valorizadas y favorecidas que otras en relación a las jerarquías simbólicas, y que esas zonas disgregadas ocupan posiciones mucho más limítrofes en el mapa de los intercambios culturales. En todo caso, tampoco creo que se trata de ejercer la crítica desde el margen como externalidad pura, sino más bien de ir adquiriendo la suficiente movilidad táctica para ocupar posiciones intermedias desde las cuales correr los bordes, forzar los límites, pero también combinar fuerzas y pactar alianzas.

Ahora, creo que las intervenciones de Martín y de Germán están tocando el problema clave de cuales son las condiciones de eficacia de una práctica de intervención crítica dentro de un sistema de pluralismo institucional y de liberalismo de mercado, que tiende a absorber todos los signos de la diferencia en una especie de mecanismo reconfirmador de su lógica de la indiferenciación. Algunos piensan, muy al estilo de Baudrillard, que cualquier tentativa de oponerse al sistema va destinada al fracaso porque la extrema habilidad del sistema consiste precisamente en ser capaz de asimilar y reciclarlo todo (transgresiones, subversiones, etc.) como variante inofensiva de su propio juego estructural. Y que sólo nos quedaría ironizar con el código via el código, dejando flotar una especie de doble sentido como única marca paródica. Pero es muy difícil que ese gesto no se agote en una especie de mimetización fetichista, o de gracia más reverencial que irreverente. Me parece, por otra parte, que se vuelve a idealizar el sistema si creemos que su lógica de recuperación-neutralización es tan absoluta, y que sus mecanismos son tan herméticamente sellados. El conjunto de agentes, discursos y prácticas, que conforman el sistema de organización cultural siempre presenta articulaciones más flexibles, piezas más desgastadas o engranajes más sueltos, que liberan posibilidades de ejercer cambios. Las armaduras de los sistemas no son nunca tan perfectas ni resistentes, no todas sus partes están coordinadas tan eficazmente. Cada uno de nosotros ha podido comprobar múltiples veces que, en las distintas instituciones, hay zonas más frágiles, precarias o vulnerables, que son las zonas aprovechables para introducir gestos no previstos, más aventurados y exploratorios.

Aunque la dificultad sea grande, me parece que vale la pena seguir peleando espacios de crítica cultural, sobre todo en un momento en que los lenguajes de la economía y de la política saturan todo el escenario con sus racionalidades de mercado, y que la mayoría de las discusiones sobre cultura se resumen a los términos burocrático-administrativos de una simple evaluación de las políticas cultu-

rales. La crítica cultural reintroduce una densidad reflexiva en las relaciones entre cultura y sociedad.

M.H: Creo que la situación nuestra de doble mensaje o mensajes cruzados a la que me refería antes puede llegar a ser paralizante, colocando el espíritu crítico a medio camino entre la deuda con la historia y la apertura a la invención. Creo que este doble mensaje, del cual no he visto referencias en la discusión intelectual chilena, tiene bastante peso en el imaginario de quienes pretenden adscribirse a un discurso no hegemónico. Estamos en cierta manera, oscilantes entre el campo simbólico de los derechos humanos y el de la reelaboración postmoderna de la pulsión emancipatoria. Nos cuesta elaborar allí una síntesis, y esta dificultad de síntesis habla con bastante filo de los sustratos culturales que mueven al país en la actualidad. El triunfalismo modernizador puede ser una forma de «fuga hacia adelante» respecto de esta tensión.

Quisiera tomar algo que me parece muy atractivo como concepto, que es lo que Marcuse llamaba «desublimación represiva» en la crítica de la sociedad de consumo. Se trata de la idea de que a través de un discurso libertario, tolerante y de-censurador, siempre replotaba una cierta complacencia con el *statu quo* y el «establishment». Marcuse veía una capacidad feroz del sistema para hacer siempre que la actualización de deseos, pulsiones y verdades reprimidas, quedara sellada con la impronta neutralizante de una realidad formateada. Creo que esto se aplica mucho a lo que pasa en Chile en términos de cultura, de vida y de imaginarios. Por el lado de la política todo se puede conversar; y por el lado de la cultura somos todos modernos.

Creo que el texto de Nelly busca cómo, y por donde, crear espacios donde la apertura de sentidos nuevos no asuma la forma de institucionalización de los deseos reprimidos. Su texto sugiere que estamos en un régimen tal de desublimación represiva, que es muy difícil encontrar astillas o activar zonas de interferencias. En este sentido, el libro más que dar cuenta de una cultura crítica, invoca la

necesidad de repensar la cultura crítica en un orden donde tienden a darse nuevas formas de desublimación repressiva; y donde dicha desublimación ocurre en un clima de hiper-transparencia, de nueva racionalización económica de los sujetos y de profesionalismo administrativo en el campo del poder. El libro queda, de este modo, situado a medio camino entre una rendición de cuentas de lo que es la cultura como crítica y zona de interferencias de discursos, y un emplazamiento para repensar este lugar de las interferencias en un orden «exitosamente» postdictatorial y mercantilizado. No provee de respuestas sino de interrogaciones.

G.B: Yo intuyo que lo que llamamos la postransición abre un espacio particularmente fecundo para el ejercicio y el desarrollo de una práctica como la crítica de la cultura. La crítica cultural habla por las fisuras del mito de la sociedad transparente o de la sociedad reconciliada.

En relación a lo que decía Nelly en un momento anterior de la conversación, creo que si bien su texto es acotable a una práctica textual y a una tradición crítica, el texto desborda su campo y metafORIZA una relación entre cultura y política que cobra una enorme importancia hoy en día. En la sociedad de la comunicación, de la imagen y del espectáculo, el campo estético es una trinchera donde el conflicto social y la «lucha hegemónica» se revelan con una intensidad particular. Siempre recuerdo una frase de Trotski en sus «Reflexiones sobre la vida cotidiana», donde señalaba que el conflicto social en las sociedades desarrolladas se concentraría en las escuelas estéticas, en las formas de educación de los niños y en los colores de las casas. Creo que en la escena contemporánea, sin negar el hambre y la guerra, el drama tiende a leerse cada vez más como un «drama epistemológico» (relativo al autoconocimiento de la especie), como un «drama ético» (relativo a sus normas posibles de convivencia) y como un «drama estético» (el debate acerca de las formas expresivas o los estilos del drama)

Salvo «Roturas, memoria y discontinuidades (homenaje a W. Benjamin)», los demás textos que componen este libro son versiones transformadas y reactualizadas de escritos anteriores.

«Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia» fue publicado por primera vez en la antología *Modernidad: Vanguardias artísticas en América Latina* (Sao Paulo - Memorial/Unesp - 1990); la primera versión de «Destrucción, reconstrucción y desconstrucción» apareció bajo el título «El signo heterodoxo» en la *Revista Nueva Sociedad* N. 116 (Caracas-Noviembre/Diciembre 1991); «En torno a las ciencias sociales; líneas de fuerza y puntos de fuga» amplía el tema de una ponencia presentada en el Primer Encuentro de la Red Interamericana de Estudios Culturales (Mexico-Mayo 1993) organizada por The Center for Social Research (City University of New York) y la Universidad Autónoma Metropolitana; «Escenario Democrático y política de las diferencias» reelabora y actualiza algunas de las ideas contenidas en el artículo «Cultura, Política y democracia» de la *Revista de Crítica Cultural* N. 5 (Santiago-Julio de 1992).

Ultimos títulos publicados:

SONIA MONTECINO

Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno / Ensayo (1991). Coedición Cuarto Propio-CEDEM

PIA BARROS

El tono menor del deseo / Novela (1991)

FRANCISCO CASAS

Sodoma mía / Poesía (1991)

DIGNA TAPIA

Los muertos hablan como yo / Novela (1992)

GUADALUPE SANTA CRUZ

Cita Capital / Novela (1992)

OLGA GRAU Editora

Ver desde la mujer / Ensayo (1992).
Coedición Cuarto Propio-Ediciones La Morada

ELVIRA HERNANDEZ

Santiago Waria / Poesía (1992)

STELLA DIAZ VARIN

Los dones previsibles / Poesía (1992)

MARTIN FAUNES

Tranvía equivocado / Cuentos (1992).
Colección La campana de Cristal

NADIA PRADO

Simples placeres / Poesía (1992)

INGER AGGER

La pieza azul / Ensayo (1993)

MARGORIE AGOSIN

Las hacedoras; mujer, imagen, escritura /
Ensayo (1993)

ALBERTO SANDOVAL

Nueva York tras bastidores / Poesía (1993)

EUGENIA BRITO

Emplazamientos / Poesía (1993)

TERESA DE JESUS

Túneles y jaulas / Poesía (1993)

MARTA ROJAS

El columpio de Rey Spenceer / Novela (1993)

JUAN CARLOS LERTORA

Una poética de literatura menor: la narrativa
de Diamela Eltit

“El texto de Nelly Richard busca cómo, y por dónde, crear espacios donde la apertura de sentidos nuevos no asuma la forma de institucionalización de los deseos reprimidos. Su texto sugiere que estamos en un régimen tal de desublimación represiva, que es muy difícil encontrar astillas o activar zonas de interferencias.

El libro invoca la necesidad de repensar la cultura crítica en un orden donde tienden a darse nuevas formas de desublimación represiva; un orden *exitosamente* postdictatorial y mercantilizado, de hiper-transparencia, de nueva racionalización económica de los sujetos y de profesionalismo administrativo en el campo del poder.”

Martín Hopenhayn

“La práctica de las ciencias sociales está profundamente vinculada a una forma de mirar que tiene que ver con el panorama y la perspectiva, con la atención preferente a trazar antes que nada una línea de horizonte que sirva para ordenar todos los elementos del paisaje.

La crítica cultural planteada en el libro de Nelly Richard hace la trayectoria exactamente opuesta, más accidentada y discontinua, de por sí —como gesto— más problematizadora y menos funcional, mejor dicho profesionalmente disfuncional. Toma las obras en su dimensión de vacilación simbólica, en el momento en que no se sabe a cuál sistema integrarla, en la que se ven como un dibujo incompatible con la línea del horizonte.”

Adriana Valdés

“Una de las dimensiones más relevantes del texto de Nelly Richard es cómo trabaja un concepto de cultura crítica o de crítica cultural que está escasamente presente tanto en la escena nacional como latinoamericana, esto es, como crítica del lenguaje, crítica de los signos y de la representación.

Si bien su texto es acotable a una práctica específica, el libro desborda su campo y metafORIZA una relación entre cultura y política que cobra una enorme importancia hoy en día, cuando el campo estético es una trinchera donde el conflicto social y la lucha hegemónica se revela con una intensidad particular”.

Germán Bravo