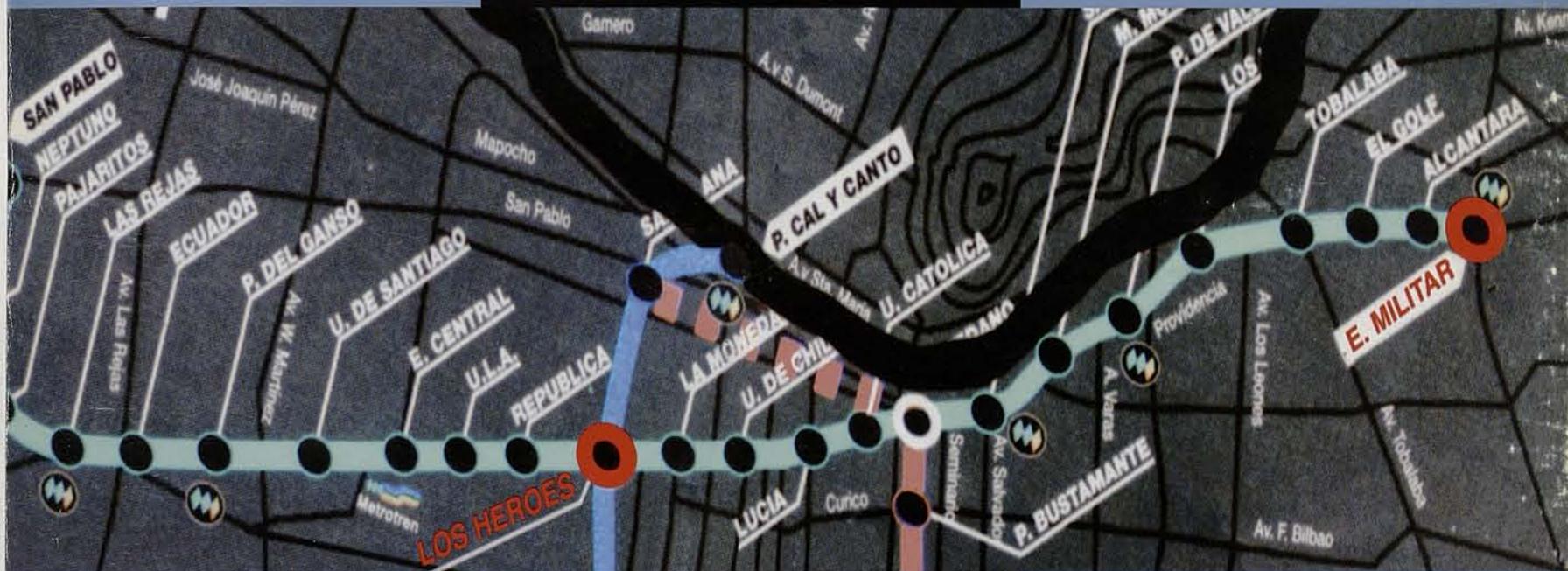


12(899)

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

NOV.1999 N°19 \$ 2.500



CIUDAD
ARTE Y
POLITICA



Universidad de Chile

facultad de artes
departamento de
t e a t r o



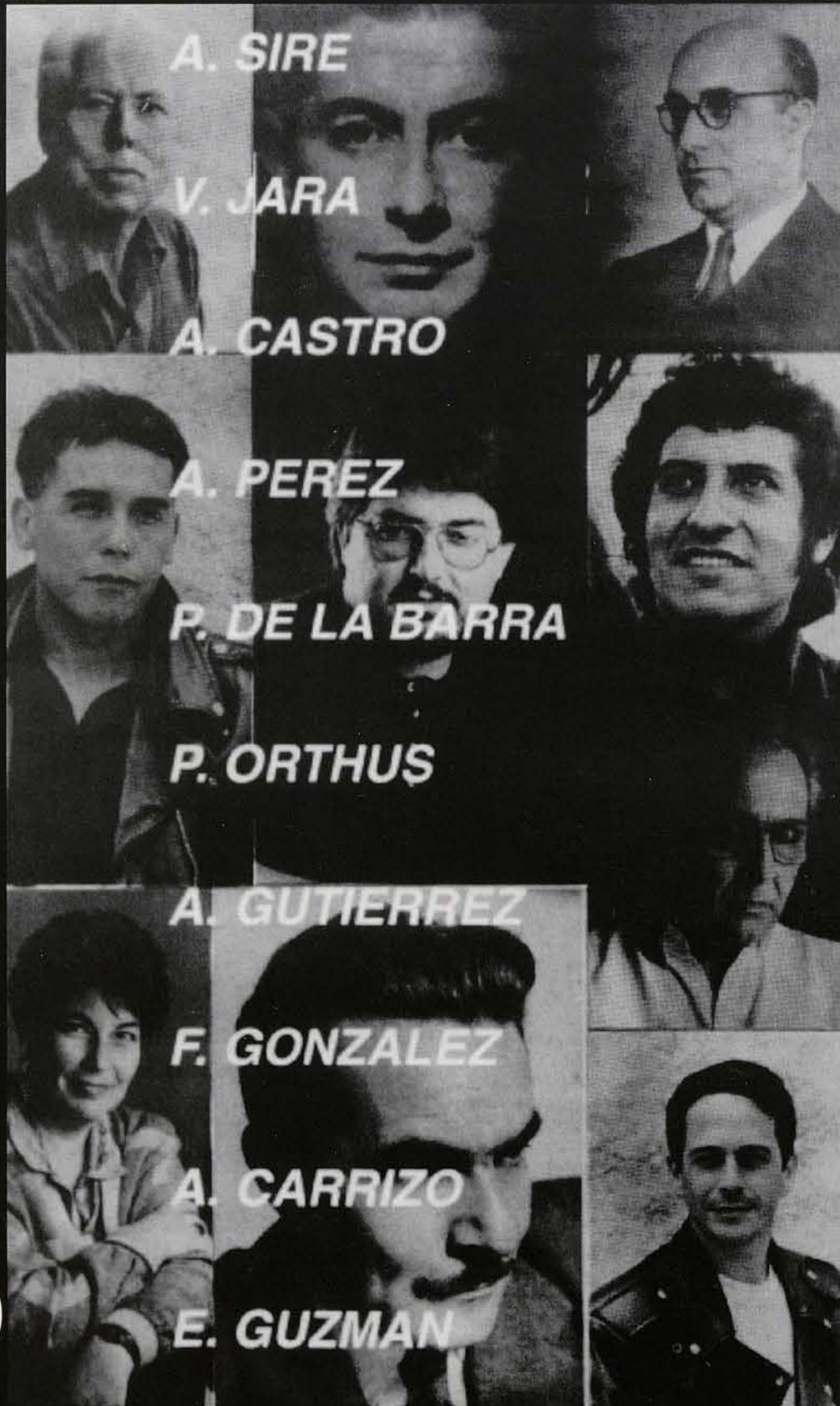
Escuela Post Grado



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES

Magíster en Artes, con mención en

Dirección Teatral



"Para ejercer la función más importante en el teatro, cual es la de Dirección, estamos convencidos que no basta el talento o la intuición, el informarse por manuales o el practicar con los amigos. Pensamos que es imprescindible cultivar y sistematizar el aprendizaje del arte de la puesta en escena al calor de un programa de formación teórico-práctico en la principal Universidad del país y la que tiene mayor tradición y capacidad en el área artística."

ABEL CARRIZO MUÑOZ
Director Académico
Magister Dirección Teatral

REQUISITOS DE ADMISION

Alumnos regulares: Título profesional o Grado académico otorgado por Universidades nacionales o extranjeras e Institutos de educación superior reconocidos por el Estado de Chile.

Alumnos libres: Quienes no cumplan los requisitos de los alumnos regulares podrán cursar el Magíster con los mismos derechos y obligaciones, con la única restricción que sólo podrán recibir certificación de asistencia y no el Grado académico de Magíster.

DURACION: 2 años.

COSTO DEL PROGRAMA:

Matrícula: U.S \$ 90 aprox.

Arancel anual: U.S. \$ 1800 aprox. en 10 Mensualidades.

ADMISION 2000

1er. Período de Selección

Inscripciones: 4 de Octubre al 30 de Diciembre de 1999.

Exámenes: 17 al 22 de Enero del 2000

Matrículas: 24 al 28 de Enero del 2000

2do. Período de Selección (Vacancias)

Inscripciones: 24 de Enero al 17 de Marzo del 2000

Exámenes: 20 al 25 de Marzo del 2000

Matrículas: 27 al 30 de Marzo del 2000

PROGRAMACION AÑO

LECTIVO 2000

1er. Semestre: 3 Abril al 29 de Julio

Vacaciones: 30 de Julio al 13 Agosto

2do. Semestre: 14 Agosto al 16 de Diciembre

HORARIO CLASES

Sábados: 10:00 - 13:30 horas

Lunes: 19:00 - 22:30 horas

Martes: 19:00 - 22:30 horas

INFORMACIONES

Departamento de Teatro.

Morandé 750, Oficina 38.

Santiago Centro Chile.

Teléfono 6965142 - 6964929
6717842,

Fono - Fax (56-2) 6960862.

Email: acarrizo@abello.dic.uchile.cl

12/899)

PORTADA:

Lotty Rosenfeld

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

N°19

INDICE

CIUDAD, ARTE Y POLITICA

SANTIAGO DE FIN DE SIGLO: RETAZOS DE IDENTIDAD Y CIUDADANIA, Carlos Ossa 10

EL ARTE EN LA EPOCA DE LA DESAPARICION, Jean Louis Déotte 12

POLITICAS DEL ESPACIO Y LA MIRADA, Eduardo Sabrovsky 15

BRIGADAS MURALISTAS: LA PERSISTENCIA DE UNA PRACTICA DE COMUNICACION POLITICO-VISUAL, Ana Longoni 22

DOSSIER: CADA 20 AÑOS

 TRAMA URBANA Y FUGAS UTOPICAS, Nelly Richard 28

 CADA 20 AÑOS, Diamela Eltit 34

 HOY COMO AYER, Fernando Balcells 40

EL ARREBATO DE LA CIUDAD, Jaime Lizama 42

SANTIAGO FUGAZ: MEMORIA Y TERRITORIO, Guadalupe Santa Cruz 45

MONUMENTOS, MUSEOS CONMEMORATIVOS, IMAGENES VACIADAS DE REPRESENTACIONES DE LA HISTORIA, Sandra Accatino 48

EL EXTRANJERO, Richard Sennett 55

LECTURAS

 VER ES ESPERAR, Carlos Flores 63

 CENIZAS E HILACHAS, Nury González 64



Esta secuencia fotográfica corresponde a imágenes de un recorrido por la línea 5 del metro, entre las estaciones Baquedano y Bellavista de La Florida. Fotografías: José Errázuriz

REVISTA DE CRITICA CULTURAL
Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

Directora: NELLY RICHARD
Consejo Consultivo: JUAN DAVILA / DIAMELA ELTIT
CARLOS PEREZ V. / WILLY THAYER

Diseño Gráfico: JOSE ERRAZURIZ
Publicidad, suscripciones y distribución:
ANA MARIA SAAVEDRA, LUIS ALARCON
Fono-fax: 563 0506

Preimpresión digital e impresión: Impresora y Editora OGRAMA S.A., Manuel Antonio Maira 1253.

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

se vende en las siguientes librerías:



LIBROS MIMESIS
nuevos y de ocasión

Portugal 48 Torre 6, local 1B
Teléfono: 222 5321
Santiago

**Librería especializada en
filosofía, ciencias sociales,
estudios literarios
y literatura en general.**



**Fondo de
Cultura
Económica**

Una Editorial Mexicana con
vocación Latinoamericana

Libros de:

Antropología, Historia, Economía,
Política, Filosofía, Ciencia, Técnica,
Literatura y Sociología.

Paseo Bulnes 152. Fonos: 699 0189 - 695 4843. Fax: 696 2329



Providencia 1652, local 3
Fono-fax: 236 17 25

**arte / feminismo
sexualidad / psicología
esoterismo / literatura
literatura infantil y curiosidades**

**LIBRE
RIA
DE LA
COMU
NICA
CION**

Palmaria

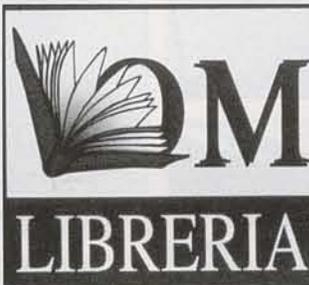
**PERIODISMO / DISEÑO / ARTE / AUDIOVISUAL
CINE / EDUCACION / SOCIOLOGIA
PSICOLOGIA / FOTOGRAFIA / PUBLICIDAD
RELACIONES PUBLICAS / TELEVISION
REVISTAS ESPECIALIZADAS**

Manuel Montt 50, local 12, Providencia
Santiago - Chile Teléfono: (56-2) 236 22 87
e-mail: palmaria@chilesat.net



**Poesía / Cuento / Novela / Arte
Crítica / Ensayo / Filosofía**

Horario: Lunes a Sábado de 12 a 02⁰⁰
Purísima 165, Barrio Bellavista
Fono-fax: 735 33 86



CASA MATRIZ
Maturana 13
Fono: 699 32 04
CASA COLORADA
Merced 860
Fono: 633 07 23
BIBLIOTECA NACIONAL
Moneda 650
Fono: 360 53 21
CENTRO CULTURAL ESTACIÓN
MAPOCHO
Fono: 699 61 33

el placer de leer

**LIBRERIA
LATINOAMERICANA**

EDICIONES DE ARTE
aguafuerte, litografías,
xilografías, cuadros.

ARTE & LITERATURA
arquitectura, ensayo, poesía.

José Victorino Lastarria 307, local 201,
Plaza Mulato Gil de Castro
Fono: 632 23 33

LIBROS

MILNOVECIENTOS

Distribuidor de:

*Editorial Anthropos, Aique Grupo Editorial,
Espacio Editorial, Lugar Editorial
y Editorial Need*

**SOCIOLOGIA - PSICOLOGIA
ANTROPOLOGIA - FILOSOFIA
HISTORIA - EDUCACION
Y LITERATURA EN GENERAL**

IRARRAZAVAL 3097 2° PISO FONO-FAX: 205 54 10



EN LA ALCANCÍA DEL TIEMPO

Museo del Ahorro del Banco del Estado:

Un despertador cuya alarma sonaba sólo si la noche anterior se le depositaba una moneda y una alcancía con la imagen del Sputnik que se lanzó al espacio en 1957, son algunas de las "joyitas" que guarda este Museo, en cuyas salas está presente la gran historia del ahorro en Chile.

Un despertador cuya alarma sonaba sólo si la noche anterior se le depositaba una moneda y una alcancía con la imagen del Sputnik que se lanzó al espacio en 1957, son algunas de las "joyitas" que guarda este Museo, en cuyas salas está presente la gran historia del ahorro en Chile.

Intactos, como si el tiempo se hubiese detenido, allí están los antiguos escritorios de cortina, el libro de registros, la pluma ennegrecida, los viejos paragüeros, que sostenían bastones y sombreros. Entrar al Museo del Ahorro del Banco del Estado es como ingresar al túnel del tiempo y retroceder a aquellas épocas en que la vida transcurría apacible. Aquellos años en que los niños guardaban sus monedas en las viejas alcancías, en que los escolares se entusiasmaban juntando las estampillas de ahorro que pegaban en las cartillas que les entregaban sus profesores.

El Museo del Ahorro resume un trozo de historia, no sólo del Banco del Estado, sino del país. Es un fiel reflejo de la trayectoria de Chile, desde fines del siglo pasado hasta esta centuria que termina. En sus salas están recreadas las oficinas de Antonio Varas, Luis Barros Borgoño y Jorge Prat Echaurren, quienes ocuparon altos cargos en las antiguas cajas Nacional de Ahorro, de Crédito Agrícola, de Crédito Hipotecario y del Instituto de Crédito Industrial, instituciones de ahorro que dieron origen al Banco del Estado.

Ahorrantes ilustres

En uno de los muros del Museo cuelgan los revólveres que utilizaban los cajeros para defenderse de posibles asaltos, antes que surgieran los modernos servicios de vigilancia. También están en vitrina las firmas de connotados personajes que abrieron cuentas de ahorro: el padre Alberto Hurtado, Lucila Godoy Alcayaga (Gabriela Mistral), Nefalí Reyes (Pablo Neruda), Arturo Alessandri Palma, Salvador Allende, Eduardo Frei Montalva.

Los orígenes del Museo del Ahorro se remontan a 1984, cuando en el hall central de casa matriz del Banco del Estado en Alameda con Bandera- se instaló una exposición de antigüedades, muchas pertenecientes a las instituciones que precedieron al Banco: viejas máquinas de escribir y calcular, fotografías y documentos. Esta muestra tuvo escasa vida. El Museo del Ahorro tal como se conoce hoy- nació en 1990, impulsado por el actual presidente del Banco del Estado, Andrés Sanfuentes Vergara, quien encargó a Manuel Cea, su actual director, esta fascinante tarea.

El desafío no fue menor, durante tres años hubo que recorrer todo Chile, oficina por oficina del Banco, en procura de los objetos históricos, maquinarias y documentos que reflejaran el desarrollo de esta institución líder en ahorro. También muchos clientes jubilados hicieron su aporte entregando viejas alcancías y antiguas libretas de ahorro. Así fueron rescatadas desde los más diversos rincones del país unas ocho mil piezas de colección, que ahora deslumbran al público e incluso a historiadores venidos de distintos lugares del mundo.

Guardar para más tarde

Esto explica que el Museo del Ahorro sea visitado por miles de escolares que cada año llegan hasta su sede de Bandera 66, y que visitantes de muchos lugares del mundo confirmen que se trata de una exhibición original y única. Instituciones bancarias de todas las latitudes mantienen museos de muy diversa naturaleza, pero ninguno como el del Ahorro, asociado estrictamente al desarrollo del Banco del Estado. Por eso su página web, move.to/museoAhorro, es frecuentemente visitada por los navegantes de Internet.

Tal como lo expresa el mensaje de un cartel de promoción del ahorro, que data de 1915: ¡hay que guardar para más tarde!, este riquísimo patrimonio que se ha logrado preservar es ahora un testimonio vivo para las nuevas generaciones, es un ejemplo del orgullo de una institución que cree en su pasado y lo hace público, por la vía de un espacio en donde el tiempo detenido puede enseñar algo sobre los tiempos que vendrán.

Banco del Estado



El deber de estar ahí.

DOCTORADO EN ESTUDIOS AMERICANOS

Instituto de Estudios Avanzados - Facultad de Humanidades

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE



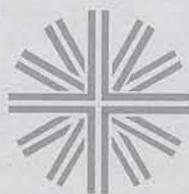
La escasa oferta de estudios doctorales en el área de estudio culturales, la historia y las relaciones internacionales, abordadas desde la multidisciplinariedad llevaron al Instituto de Estudios Avanzados IDEA y a la Facultad de Humanidades, a través de su Departamento de Historia, a poner en marcha el Programa de Doctorado en Estudios Americanos. La base real de este Programa Académico estuvo en el trabajo que veintidós doctores de jornada completa han venido realizando en el área de las Ciencias Sociales y las Humanidades.

El Doctorado en Estudios Americanos es una instancia de perfeccionamiento científico para personas que provienen de diversas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades que desean realizar investigación sobre el continente y cuyo ámbito de trabajo apunte a las áreas del pensamiento americano, la historia económica y las relaciones internacionales entre los países del continente.

El programa ofrece tres menciones:

PENSAMIENTO Y CULTURA HISTORIA ECONOMICA Y SOCIAL RELACIONES INTERNACIONALES

INFORMACIONES: DR. EDUARDO DEVES VALDES, COORDINADOR DOCTORADO
FONO: 236 8367 - 236 0136 / FAX: 235 8089 / ROMAN DIAZ 89 - PROVIDENCIA - SANTIAGO
E-MAIL: idea@lauca.usach.cl



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

tradición de pensamiento crítico



admisión 2000

ÁREA de Ciencias Sociales

SOCIOLOGÍA

Director
José Fernando García

ANTROPOLOGÍA

Director
José Luis Martínez

PSICOLOGÍA

Director
Salomón Magendzo

PERIODISMO

Directora
Irene Bluthenthal Geis

TRABAJO SOCIAL

Directora
Lucía Sepúlveda

DERECHO

Director
Héctor Salazar

ÁREA de Educación y Cultura

EDUCACIÓN BÁSICA

Director
Patricio Donoso

DANZA

Director
Patricio Bunster

MAGISTER EN INVESTIGACIÓN EDUCATIVA

Directora
Mirtha Abraham N.

DOCTORADO EN EDUCACIÓN

Director
Abraham Magendzo K.

ÁREA de Estado, Economía y Gestión

ADMINISTRACIÓN PÚBLICA

Director
Luis Romero E.

INGENIERÍA COMERCIAL

Director
Luis Rivera C.

CONTADOR AUDITOR

Director
Luis Rivera C.

INGENIERÍA DE EJECUCIÓN EN GESTIÓN PÚBLICA

Director
Luis Romero E.

TÉCNICO EN GESTIÓN PÚBLICA

Director
Luis Romero E.

MAGISTER EN DESARROLLO REGIONAL Y LOCAL

Director
Juan Soto G.

BECAS DE LA ACADEMIA

puntaje P.A.A.
Becas por mejores puntajes promedio obtenidos en la P.A.A.

excelencia académica
Rebaja del 100% del arancel normal de la carrera por un semestre. Renovable por concurso.

socioeconómica
Rebaja porcentual en el arancel normal de la carrera.

grupos familiares
En el caso que 2 ó más de sus miembros sean alumnos de la Universidad.

POSTULACIONES

DEPARTAMENTO DE ADMISIÓN Y SELECCIÓN DE ALUMNOS

Coordinador: Prof. Milton Vidal
Secretaria: Daniella Guajardo

Compañía 2015, Plaza Brasil
Est. Metro Santa Ana
Santiago

Fono: 695 4831, anexo 67
Fax: 695 4824

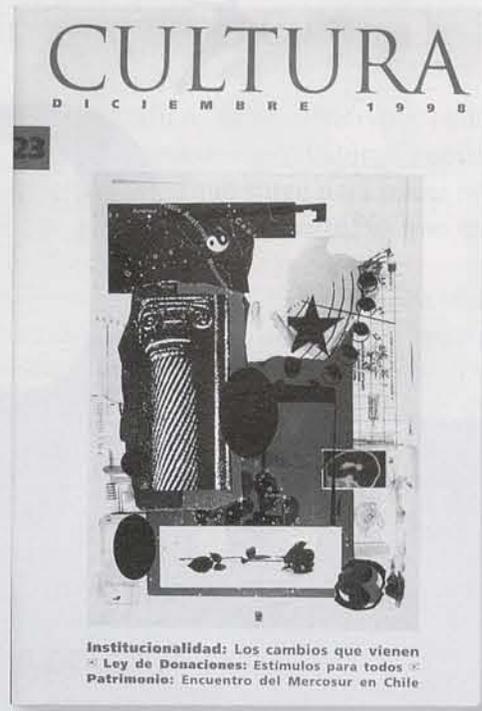
Email: admisión@academia.cl
Web: www.academia.cl

Profesionales para un nuevo siglo

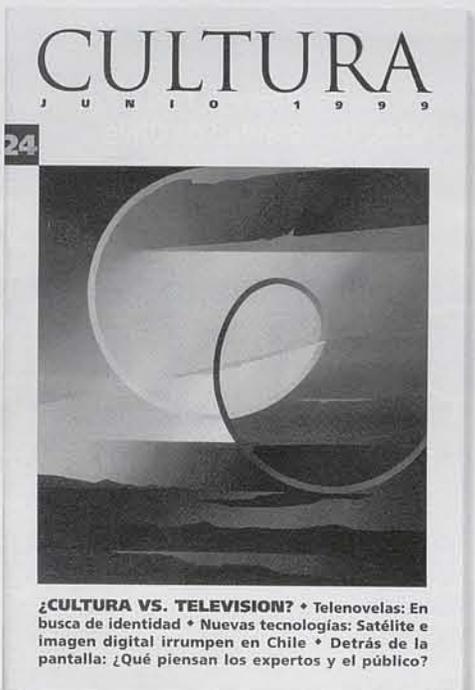
Secretaría de Comunicación y Cultura



REVISTA CULTURA / DEPARTAMENTO DE CULTURA



SECRETARIA DE COMUNICACION Y CULTURA



DEPARTAMENTO DE PRENSA INTERNACIONAL



ZONA PUBLICA / DEPARTAMENTO DE DIFUSION



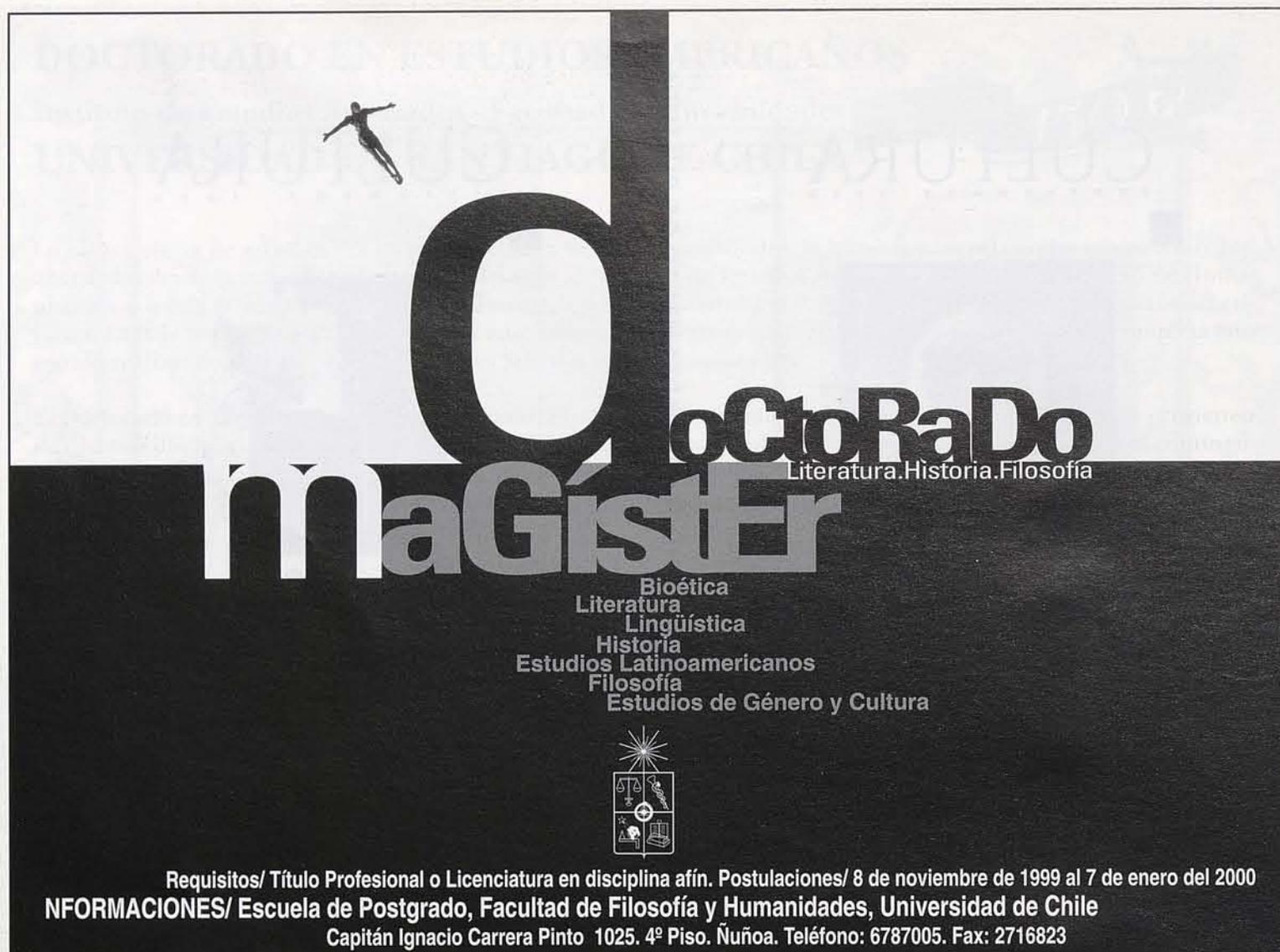
SECRETARIA DE
COMUNICACION
Y CULTURA
S E C C

MINISTERIO SECRETARIA
GENERAL DE GOBIERNO

NOTICIAS DE CHILE



Zona Publica
SECRETARIA DE COMUNICACION Y CULTURA



Doctorado
maGíster Literatura.Historia.Filosofía

Bioética
 Literatura
 Lingüística
 Historia
 Estudios Latinoamericanos
 Filosofía
 Estudios de Género y Cultura

Requisitos/ Título Profesional o Licenciatura en disciplina afín. Postulaciones/ 8 de noviembre de 1999 al 7 de enero del 2000
 INFORMACIONES/ Escuela de Postgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
 Capitán Ignacio Carrera Pinto 1025. 4º Piso. Ñuñoa. Teléfono: 6787005. Fax: 2716823

UNIVERSIDAD ARCIS

POSTGRADOS 2000

DOCTORADO EN EL ESTUDIO DE LAS SOCIEDADES LATINOAMERICANAS

Director: Jacques Chonchol

Con la colaboración internacional de:

- Institut des Hautes Etudes de l' Amérique Latine. UNIVERSITE PARIS III, La Sorbonne Nouvelle.
- Institut Universitaire d' Etudes du Développement. UNIVERSITE DE GENEVE.
- Centre d' Etudes Latinoaméricaines. UNIVERSITE LIBRE DE BRUXELLES.

MAESTRIA EN CIENCIAS SOCIALES (*Maitrise en Sciences Sociales*)

Director: Gabriel Salazar

Es ofrecido por la UNIVERSIDAD ARCIS con la colaboración científica y pedagógica de la UNIVERSITE DE PARIS XII, Val de Marne.

MAESTRIA EN POLITICAS SOCIALES Y GESTION LOCAL

Directora: Teresa Quiroz

En cooperación internacional y en convenio con:

- WILFRID LAURIER UNIVERSITY. Ontario, Canadá.
- AWE, Association for World Education.
- IULA, Unión Internacional de Autoridades Locales.

Interesados pueden postular a becas Fondecyt, del 10 de Noviembre al 12 de Diciembre.
 Informaciones: Riquelme 344, 3er. piso.
 Fono/Fax: 386 6412. E-mail: maestria@universidadarcis.cl

CARTOGRAFIA CULTURAL DE CHILE

Atlas Cultural y Directorio Nacional de la Cultura

La Cartografía nace hace dos años con la pretensión de crear un mapa geográfico, administrativo y cultural que nos permita conocer en la forma más realista posible, quiénes son los artistas y gestores que habitan nuestro territorio, cómo interactúan y desarrollan sus proyectos dentro del país. Sin duda, una mirada que surge para releer los anhelos de unidad y continuidad en los componentes y manifestaciones culturales, respetando por cierto, lo que entendemos y vivenciamos a partir de nuestras experiencias particulares.

Intentamos abordar nuestra extensión geográfica desde las discontinuidades, ya no sólo topográficas, sino desde la propia diversidad, buscando a través de mapas recomponer un territorio desde lo imaginado por sus propios habitantes, tomando clara conciencia que ninguna Cartografía puede cubrir la totalidad o la globalidad de lo que se está haciendo hoy en Chile en ciertas áreas de la cultura. Sabemos que este es un proceso complejo, dinámico y en la mayoría de los casos periférico, por lo que como objetivo se realizarán permanentes actualizaciones procurando generar reflexión y debate dentro de los propios gremios que participan de los procesos culturales en relación a criterios de inclusión y pertenencia, así como de reconocimiento de identidades locales y zonales.

UN RECORRIDO POR NUESTRA GEOGRAFIA

Hasta ahora, la Cartografía incluye un catastro inédito de 21 mil actores y manifestaciones, que conforman el primer *Directorio Nacional de la Cultura*. Simultáneamente se ha elaborado un *Atlas Cultural de Chile*, que muestra a través de mapas y gráficos la densidad del proceso creativo por áreas, su ubicación dentro del territorio y sus respectivas realidades dentro de él, además de aportar descripciones locales desde otras perspectivas, como la geoclimática por citar una de ellas. En forma paralela se elaboraron dos CD ROM, que constituyen un soporte interactivo de los productos antes señalados.

Procuramos institucionalizar la Cartografía y su concepto, a través de una política que apunta a la descentralización, con el apoyo de las universidades regionales, y muy particularmente por la Asociación de Municipalidades. Esfuerzo que permitirá a los creadores e instituciones vinculadas a la cultura, establecer lazos entre sí, provocando reflexión y coordinación de diversas instancias que contribuyan a la producción de datos y sus posteriores análisis, tales como el Instituto Nacional de estadísticas (INE); ONGs como el Programa Interdisciplinario de Investigación en Educación (PIIE), e incluso organizaciones internacionales que participan en la creación de una Red Iberoamericana de Información Cultural.

La Cartografía, proceso que deberá ser actualizado todos los años, es uno de los primeros acercamientos sistematizados a nuestra realidad cultural, es una quimera que nace desde el interior de la tierra y sus habitantes para construir un lenguaje que se articule solidariamente desde el génesis del folclore hasta las vanguardias de arte contemporáneo, incluyendo espacios de intercambio cultural. Deseamos romper con el anonimato de miles de hombres y mujeres que son y hacen diariamente la cultura, para crear las bases de lo que deberíamos conceptualizar y poner en práctica como un derecho ciudadano, es decir el legítimo e irrefutable derecho a la cultura.

El lanzamiento Nacional de la *Cartografía Cultural de Chile* se realizó el día 11 de noviembre desde la bahía de Valparaíso, eterna ciudad laberíntica que nos retrae al imaginismo y la poesía de los pueblos. Ahí simularemos a los entrañables hombres de mar y exploración que, con instrumentos y mapas de navegación, se adentraron en un territorio que hasta hoy se devela desde el misterio y la germinación de las múltiples voces que lo constituyen.



Ministerio de Educación

DIVISION DE CULTURA.

DIVISION DE CULTURA
MINISTERIO DE EDUCACION
San Camilo 262 - Fono 7319800
Santiago de Chile



**CENTRO DE
EXTENSION**

SALA DE EXPOSICIONES

Noviembre: **Tina Modotti**
 Diciembre: **Josefina Fontecilla**
 Enero y Febrero: **Claudio Herrera, Paz Carvajal,
 Víctor Hugo Bravo, Consuelo Lewin**
 Marzo: **Paul Beuchat**

PLAZA CENTRAL

18 de Nov.-12 de Dic.: **«1979-1999».**
Exposición retrospectiva de Hernán Miranda.
 16 de Dic.- 26 de Dic.: **«La Navidad se Pinta en el
 Centro».** **Exposición de pintura del Programa
 Adulto Mayor y Artistas Invitados.**
 14 de Dic. al 31 de Dic.:
«Guernica». **Los niños pintan por la paz.**
 12 de Ene. al 18 de Feb.:
«Delikatessen». **Colectiva de escultores jóvenes.**

CONFERENCIAS

**«Las Claves del Arte Occidental,
 Siglo XX: Problemático y Febril» -
 Las Claves de la Literatura,**
 días lunes del 8 de nov. al 6 de dic., 19:00 hrs.

**«Maestros de la Fotografía en
 México y Chile» Modotti, Provoste,
 Heffer, Valck y Milet,**
 del 9 al 30 de noviembre, 19:30 hrs.

DIPLOMAS

Diploma en Administración Cultural.
**Diploma en Gestión y
 Producción de Eventos.**
Diplomado en Estudios de Cine
Programa de Estudios en Teatro
Cursos y Talleres Complementarios
 Matrículas abiertas desde enero 2000

Festivales y Ciclos de Cine Arte
Festivales de Teatro para Estudiantes
Teatro y Música Infantil
Música de Cámara
Folclore

Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
 Alameda 390, Santiago. Metro U. Católica.

Teléfonos: 6866517 - 6866518. Fax: 6341929. E-mail: cextension@puc.cl www.puc/cextension

Postulaciones 2000

Formación en:

PSICOTERAPIA PSICOANALITICA

Mención Adultos

Mención Infanto Juvenil

Formación reconocida por la
 Comisión Nacional de
 Acreditación de
 Psicólogos Clínicos



INFORMACIONES:
 ICHPA, Av. Holanda 255 Providencia
 Fono: 335 3339 - 334 8294 Fax: 232 9113

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

PROGRAMACION INAUGURACIONES 1999 / 2000

23 de Noviembre – 31 de Diciembre de 1999
(Ala Norte Primer Piso)

100 SILLAS CLASICAS, COLECCION VITRA DESIGN MUSEUM.

2 de Diciembre de 1999 – 20 de Febrero del 2000
(Ala Sur Primer Piso)

**ANTOLOGIAS DE ARTISTAS CONTEMPORANEOS.
GUSTAVO POBLETE.**

14 de Diciembre de 1999 – 2 de Enero del 2000
(Ala Sur Segundo Piso)

**EXPOSICIONES EPISODICAS. PABLO LANGLOIS.
INTERVENCION A LA COLECCION PERMANENTE DEL MNBA.**

11 de Enero – 20 de Febrero del 2000
(Sala Matta)

**ARTISTAS LATINOAMERICANOS CONTEMPORANEOS.
CARLOS GALLARDO (ARTISTA VISUAL ARGENTINO).**

11 de Enero – 27 de Enero del 2000 (Ala Norte Primer Piso)

NUEVA ARQUITECTURA ESCOLAR.

20 de Marzo – 16 de Abril del 2000 (Sala Matta)

**AUSTRIA-CHILE. COLECTIVA DE ARTISTAS CHILENOS Y AUSTRIACOS
CONTEMPORANEOS.**

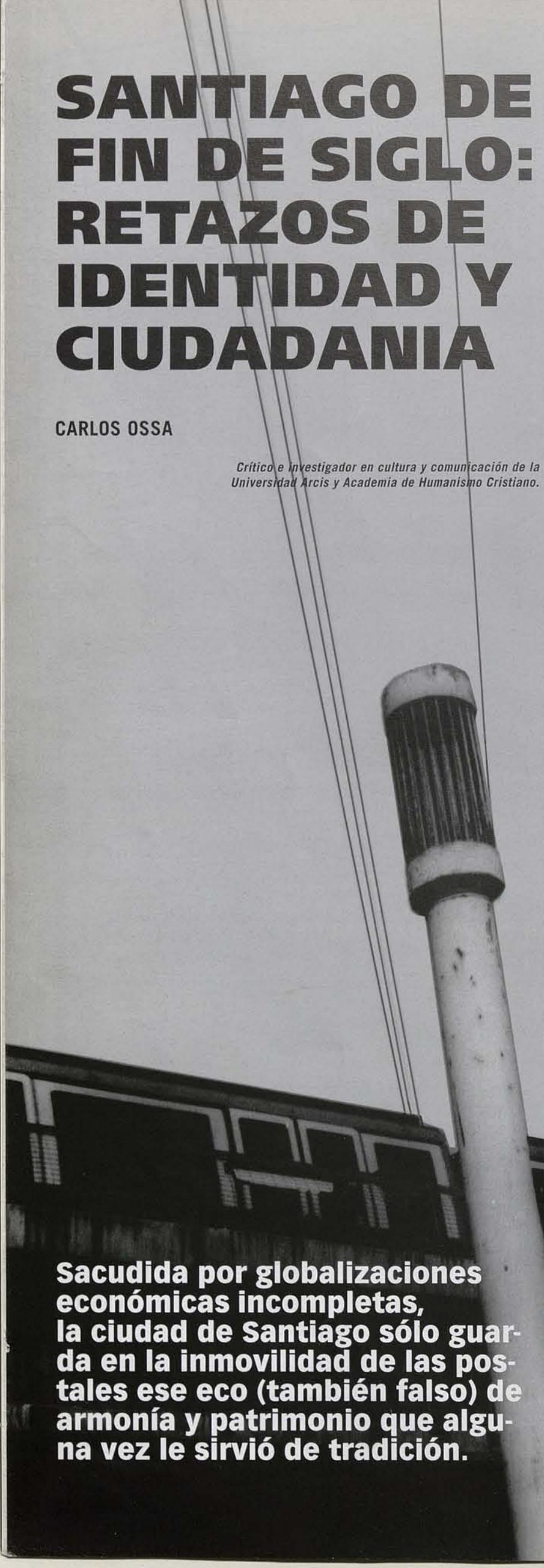
6 de Abril – 18 de Junio del 2000 (Sala Matta)

**CHILE 100 AÑOS: ARTES VISUALES
(PRIMERA ETAPA: 1900-1950)**

SANTIAGO DE FIN DE SIGLO: RETAZOS DE IDENTIDAD Y CIUDADANIA

CARLOS OSSA

Crítico e investigador en cultura y comunicación de la Universidad Arcis y Academia de Humanismo Cristiano.



Sacudida por globalizaciones económicas incompletas, la ciudad de Santiago sólo guarda en la inmovilidad de las postales ese eco (también falso) de armonía y patrimonio que alguna vez le sirvió de tradición.

Sacudida por globalizaciones económicas incompletas, la ciudad de Santiago sólo guarda en la inmovilidad de las postales ese eco (también falso) de armonía y patrimonio que alguna vez le sirvió de tradición. Un orden nuevo de geografías simbólicas, poderes edilicios y transacciones territoriales, desdibuja la vieja noción de centro, de plaza, de industria, de civilidad por un torbellino de retazos, de fragmentos arquitectónicos, de secularizaciones descuidadas. La multiplicación de clínicas, condominios, bancos, etc. engrilla la mirada y la aprisiona en los cuerpos corporativos de una ciudad que sólo a condición de llenar el espacio con marcas, puede tolerar una memoria. Memoria que es un signo a oponer al desierto, a la catástrofe, a la ciudad arrasada por el malestar de los vientos.

El Estado —más cerca de los rituales del caos (C. Monsivais) que de la organización administrativa— se ha retirado de la planificación y de la equidad. Y sin embargo, al revisar el territorio, comprobamos como el Estado truca el espacio con técnica. Las máquinas y cables, los plásticos y los intercambios, segmentan y clasifican, creando un hábitat psíquico familiar capaz de soportar los 60 mts² de las casas básicas, gracias a los golpes ciegos de porvenir industrial que decoran el living, el comedor o el dormitorio con una red de circuitos informáticos. De ese modo su partida (también acto de abandono) supone una nueva sensibilidad y proyecto: Santiago se homologa a su plano, y horizontaliza en el discurso lo que escapa a la prudencia, el arrepentimiento y la burla.

Al diseñar la ciudad como si fuera paradigma informacional, todo se vuelve forastero pues ese modelo sólo está interesado en el flujo, en la circulación. El espacio público, esquinado en la noción de acontecimiento migratorio, permite adelgazar el efecto de las disidencias y la ciudad, con sus zonas prófugas, jubila ante un relato noticioso que publica la fortuna y la desgracia como realizaciones impostergables del progreso urbano. Santiago, fatigada por sus traiciones, sus diferencias ablandadas en el ofrecimiento de visibilidad massmediática, se deja desarmar constantemente por una pulsión o un desastre: *“los barrios no duran veinte años”* —dirá José Donoso— como prueba de la adhesión total a la novedad y el desmantelamiento. Así Santiago, convertida en cita, en pie de página de las nuevas riquezas, los nuevos controles magnéticos, es cooptada por la transición a desmemorizarse en la “especulación inmobiliaria”. Se deshistoriza el rostro de los ciudadanos, se resquebrajan los instantes de una plenitud que no es negocio y los dramas volatilizados en múltiples expresiones de calle ansían audiencias en el centro de un descentro. La esfera pública y privada convertidas en contextos que no sitúan ni ubican: puro traslado, pura brevedad...

Esta suerte de descentralización hace imposibles los mapas, pues Santiago no tendría caminos, ni entradas ni salidas. Estaría atascada en su lujuria: la velocidad de las compras, sus muertes y noticias. Entre las multitiendas, los predicadores con megáfonos, los programas radiales de intimidad y “pecado”, las miradas desisten de mirar la ciudad, de organizarla y verificarla y, a fuerza de inmovilizarla en eventos de dominio, Santiago desaparece y sólo retorna en el informativo que la une a la sombra que le queda de lugar.

La ausencia de una socialización urbana, el repliegue a una intimidad de susurros y candados, clausura el encuentro financiando el vaciamiento de la metrópoli, logrando reducir la ocupación política de la ciudadanía a faenas de producción y consumo, a la privatización de los afectos y la supresión callejera de las actitudes colectivas. Los domingos de *mall* también hablan del disciplinamiento del paseo, de cómo Santia-

go fomenta una pedagogía del ocio donde divertirse es estar de acuerdo. La alternativa la ofrecen las municipalidades al perfeccionar el sistema de aseo, facilitando la ilusión de opulencia por la multitud de los desperdicios: gozar, entonces, es expeler, rechazar, vencer a las cosas nuevas abandonándolas. Santiago, puede ser medida por su basura, pero no para quejarse de la suciedad, sino para testificar que la basura es el modo de expulsar a Santiago de sí misma olvidada por la propia aceleración que promueve.

La ciudad transformada en una escenografía discriminatoria por el *kitsch* comercial, aloja un trunco cuerpo, organizado por ciudadanos en extravío, que depositan sus basuras de ocio en el discurso virtual de los espectáculos, las diversiones homogeneizadas y los arraigos morales por la propiedad y la diferencia social. Quizá por eso el aumento de la venta de automóviles, la obesidad, los viajes a Miami, la rentabilidad de las AFP, que no sólo son informaciones sino el testimonio de haber alcanzado el idioma del mundo.

La sociedad civil se transforma en un accesorio ritual de la política y en crónica anecdótica de los medios de comunicación. Sirve para ilustrar las estadísticas, reciclar los informativos policiales, ejemplificar la fortuna de ganar en los juegos de azar y construir las cifras de los muertos en accidentes de tránsito. Todos estos datos se agrupan en torno a una deflación comunicacional que repite los mismos hechos y tacha el tiempo y el espacio de la diferencia, adelgazando la experiencia de la ciudad y su conflicto en la repetición mediática. Cómo diría T.S. Eliot: "*¿Dónde está el conocimiento que hemos perdido en información?*".

De esta manera, la ciudad va restringiéndose a deleites privados y exclusiones "necesarias" que forman muchas ciudades yuxtapuestas en su interior, desiguales, desérticas, fragmentarias, vandalizadas por el lenguaje y la descomposición de los estilos de vida. Se comprime a los sujetos y se los funcionaliza en el hartazgo de las ofertas, de los carteles, de los nombres publicitarios que desarticulan la ciudad, la destrozan y reemplazan con íconos gastados, con estrategias reverenciales del mercado destinadas a facilitar inclusiones livianas (tarjetas, créditos, perfiles computacionales, etc.): festejos todos de la otredad domesticada, ésa donde la diferencia es tolerable sólo como adquisición económica.

La reducción de las identidades a los reinos políticos del control, retrata esa emergencia de los discursos económicos y las comunicaciones por rellenar con signos los huecos sociales huérfanos de ciudadanía; por transformar la ausencia de igualdad en *mall*, en ciudad simulada de consuelo y distribución. Una retórica del paseo (J. Ramos) conduce por las fracciones urbanas, crea un remitente, alienta con un orden blanco diseminado por todos los barrios y todas las regiones: un sitio idéntico cuya ubicuidad lo convierte en un clon simbólico donde se "re-totalizan" todas las dispersiones en un efecto de integración, de unidad discontinua de la ciudad ausente (R. Piglia); ésa que ya no se puede juntar en palabras. La privatización del espacio público y sus lenguajes "*permite recordar lo que no fue y, a la vez, olvidar que lo recordado es falso*" —señala H. Schmucler. La homogeneidad permite administrar las "diferencias", relocalizarlas y darle a la técnica el rango de asignador de posiciones al interior de una ciudad formateada por la vigilancia, el rédito empresarial y la cosificación de los símbolos urbanos.

La comida rápida, entonces, muestra en lo que se ha convertido el centro de Santiago, un mecanismo taylorizado sin

La sociedad civil se transforma en un accesorio ritual de la política y en crónica anecdótica de los medios de comunicación. Sirve para ilustrar las estadísticas, reciclar los informativos policiales, ejemplificar la fortuna de ganar en los juegos de azar y construir las cifras de los muertos en accidentes de tránsito.

techo, estructurado para el trabajo y el silencio. Mezcla del hollín histórico de un transporte público que no va a ninguna parte, un paseo que termina en el mismo sitio, la vitrina, y el bullicio desparramado por la calle que se extiende como una larga hebra por la viudez de los edificios, la infinitud de los kioscos, la fetidez de los tejados, el aire de los manicomios, la injusticia de los celosos.

El alcalde, el intendente, el jefe de zona, el ministro, el planificador, el topógrafo, el ejecutivo de la bolsa, la dueña de la casa de masajes, el travesti, los peruanos y nosotros tenemos que intercambiar los recuerdos, trasladar las piedras, colocar diariamente nombre a las calles, inventar historias para nuestra fotografías porque ninguna es imagen de la ciudad, salvo por el deseo de creer que Santiago existe.

En este escenario de citas mixtas, de tiempos reflejos y sujetos trizados por las hibridaciones culturales y socioeconómicas, los modos de leer la cotidianeidad (J. Martín-Barbero) cambian y mutan sus ropajes. La tráfuga circulación de bienes y símbolos que confeccionan las redes del proceso urbano reorganizado en múltiples eventos, gestiones y rituales de comunicación, consumo cultural, transnacionalización, entramados financieros, circuitos telemáticos y lenguajes babélicos, ha terminado por desalojarnos: por hacer inhabitable la ciudad.

En la destrucción frecuente de fachadas, calles, edificios, etc. Santiago tiene un escenario de liberación distinto al de las retóricas mediáticas, una morada invisible que se resiste a los encuentros y obtiene su filiación en los ajustes de una modernización compulsiva y desterritorializada. Así, las relaciones entre identidad, ciudad y ciudadanía, flotan en pedazos en las estadísticas y en las inversiones tecnológicas, para justificar las depredaciones como costos del desarrollo y legitiman, desde las comunicaciones, las máscaras del progreso. El saldo —en todo caso— no es puro perjuicio, pues la circulación de prácticas sociales de alteridad que se desplazan, soterradamente, por los vacíos culturales que deja la urbe confeccionan un mapa residual, breve y concéntrico de energías, sobrevivencias y actores inquietos y nómades.

Adivinar una voluntad que no es arrastrada por las semiosis comunicacionales; suponer la persistencia de sujetos históricos no clasificables en decadencia, licencia (aunque sea de manera provisoria) a imaginar ese clip simbólico que significa vivir la identidad, en el seno de una ciudad satisfecha con sus torres, sus revistas gratuitas de Falabella, París y Ripley, crisis ambiental, ruina arquitectónica, fastuosidad inclemente que alaja la verdad y la mentira de un desarrollo sicótico e injusto. Identidades que no son secuencias, ni escenas, ni representaciones, sino ejes de sentido; dimensiones políticas fragmentarias de una civilidad loca e inconstante, pero verificable. Momentos que pueblan la Plaza Italia con gritos que no son júbilo tenístico o rabia futbolística. Este dato disemina la sospecha inicial de las postales: la ciudad de Santiago también respira a pesar de sus escombros.

EL ARTE EN LA EPOCA DE LA DESAPARICION

JEAN LOUIS DÉOTTE

Profesor de filosofía y estética en la Universidad de París VIII (Francia); autor de "Catástrofe y olvido; las ruinas, Europa, el Museo" (1994).

La virtualidad de la imagen numérica arrastra todos los otros modos de la imagen en un devenir-desaparición del referente. La imagen virtual participa no de un arte, sino de una estética de la desaparición que (¿será un azar?) coincide históricamente con una política de la desaparición.

Un arte en la época de la desaparición como el de los artistas chilenos Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn o Gonzalo Díaz, por ejemplo, nos obliga a reformular la concepción de las relaciones entre la historia del arte y la historia política, al no prestarse sus obras a las concepciones del arte como reflejo (Marx), como síntoma (Freud) o como testimonio. Y al alejarse a la vez de la concepción adorniana de un arte autónomo. Porque, en esta nueva época, el arte se encuentra más allá de la oposición benjaminiana entre valor de culto (arte de destinación, arte heterónimo) y valor de exhibición (arte autónomo), ya que tiene un valor de destinación, efectivamente político, de resistencia, y que sin embargo se exhibe y se reproduce fácilmente. Planteamos la hipótesis de que este arte de la desaparición respeta una ley que le es exterior, heterónoma: una ley que lo insta a rescatar a los vencidos de la historia, a los sin huellas, a los desaparecidos. Además, este arte no es, a diferencia de la situación estético-política clásica, griega, la del arte mimético, en contacto directo con la escena donde actúan los actores de la historia.

En el caso de la desaparición, no hay -por definición- un gran suceso que se juegue en una escena conocida, incluso si algunos testigos de las detenciones han podido entregarles informaciones a sus familiares. Un desaparecido, cualquiera sea su mérito o su valentía, no puede volverse héroe, por el sólo hecho de la ausencia de un cuerpo a venerar. Sin cuerpo, no hay heroísmo. La leyenda heroica, la narración, suponen este referente que es el cuerpo visible del héroe. Es que la acción que conduce a la desaparición es secreta y no debe dejar huellas. N:N: No Name, Noche y Bruma. La borradura administrativa de las huellas supone sistemáticamente un uso privado de la razón, es decir, un deber de obediencia (Kant). Los actores son naturalmente miembros de cuerpos disciplinarios: armada, policía, servicios secretos oficiales o no, iglesia, magistratura. Lo que busca aniquilar una política de la desaparición, al tragarse los hombres que están de más (los que sobran), es la publicidad o la exhibición del acto político en la plaza pública. Lo que está prohibido, es la posibilidad de interrogar las finalidades políticas del acto. Lo que debe desaparecer, junto con la exhibición de todos frente a todos en el espacio público, es la política. La administración se reserva la exclusividad de lo que hasta ahora era tarea de todos: la preservación del cuerpo social. Sólo los móviles de los actos mis-

mos (actos de secuestro, de traslado, de detención, de tortura, de aniquilamiento, de borradura de las huellas) son susceptibles de ser proclamados públicamente. El secreto, por lo tanto, envuelve toda esta administración y sus procedimientos que tienen como finalidad o, mejor dicho, como contrafinalidad, la constitución de sociedades secretas, con sus jerarquías y sus ritos de iniciación. Es una política moderna de lo arcaico, que resulta inevitable porque la pretendida salvaguardia del cuerpo social (*Gemeinwesen*) ha sido desconectada de la cultura de las Ideas y, por lo tanto, de la libre discusión en torno a ellas que debe ser publicada.

Los lugares de la acción, como lo sugiere la novela de Cortázar *La segunda vez* son simples oficinas anónimas, donde existe una entrada para el público pero no una salida. Dos territorios lindan en cierto punto formando zonas de pasaje, generalmente en sentido único, mediante las cuales el *universo del secreto* desvitaliza y ahoga al *universo de la exhibición* a la vez que extrae de él los materiales de su funcionamiento. La tortura, para estos funcionarios, deviene una etapa del ritual de iniciación que regula los flujos internos a la nebulosa del secreto. Contrariamente a la barbarie "clásica", ya no se deja atrás cadáveres mutilados. Es que la sociedad moderna que describe Tocqueville en *La Democracia en América*, a diferencia de la sociedad aristocrática y jerárquica que excluye al enemigo, a lo no-humano, al *homo sacer*, incluye ahora sin límites y, por lo tanto, absorbe, traga, aniquila. Es la gran diferencia entre la expulsión de los judíos y de los musulmanes por Isabel La Católica al fin del período medieval y la inclusión disolvente en la Siberia de Stalin o en los campos polacos de Hitler. Las batallas mismas no entregan los mismos restos: las osamentas, las ruinas y las tumbas hacían posible la existencia de lugares de memoria. Pero a partir de Napoleón y, en literatura, a partir del *Coronel Chabert* de Balzac (el primer desaparecido de la literatura), los sitios de la guerra no pueden ser sino indicios informes de un derrumbe del sentido. Con, a fin de cuenta, una política de la ceniza como en Hiroshima.

Por lo tanto, en el caso de la desaparición o de la tortura, no existen espectadores directos de la escena, sino individuos aislados -los familiares- que buscan resolver un enigma, que deben levantar el secreto dejando ellos mismos de obedecer. Estos individuos van a reconocerse progresivamente entre sí

porque están animados por la misma tarea, una tarea común que se asimila a una investigación policial salvo que su trayecto será inverso: los progresos de la investigación opacifican la verdad. Una comunidad sentimental, sororal, va a crearse, unida por la búsqueda de un saber: comprender que los desaparecidos fueron realmente tragados, substraídos. Este saber requiere (pero la paradoja es sólo aparente) volver a la certeza de que ellos existieron realmente. De ahí la extrema importancia de la fotografía: esta ínfima prueba de una existencia contra la incertidumbre que crece. Cada familiar debe emprender todo un trabajo de reconquista, de re-conocimiento, antes de poder desfilarse con un cartel llevando una foto del desaparecido junto a la pregunta "¿dónde están?". El arte en la época de la desaparición debe ser anti-negacionista. En contra del inexistencialismo administrativo, sólo puede reencontrarse con las posiciones de R. Barthes analizando la fotografía, no como un arte que poseería una esencia (la Fotografía) sino como una singularidad que, por su sola existencia, afirma que hubo efectivamente un referente, un *esto fue*: algo indubitable. El arte en la época de la desaparición no se disocia de un elemento cognitivo, incluso simplemente empírico, que debe entregar la confirmación mínima de que una existencia tuvo efectivamente lugar. Este elemento deviene el eje de la obra. Es por esta razón que el arte de la desaparición requiere de la fotografía y, más generalmente, de las huellas de una impresión: de cómo un objeto tuvo que dejar físicamente sus huellas.

En efecto, la fotografía reúne frases que, indubitablemente, entregan un saber sobre su referente. Una foto contiene un sentido interno porque imita su referente, y éste es su lado icónico. Una foto indica la singularidad de este referente como lo harían pronombres personales (aquí, allá, etc.: deícticos) y es, también, una emanación física de su referente: éste es su lado indicial. La foto quedó impresionada por una fracción de luz proveniente de una cosa que la tocó, y restituye esta impresión. Mirar una fotografía es automáticamente alcanzar su referente. La fotografía se distingue de los demás modos de la imagen, y sobre todo de la imagen numérica, debido a la fuerza y la necesidad que tiene de proclamar la existencia del referente, aunque sólo pueda afirmar esta existencia bajo el modo del pasado.

Hoy la imagen numérica, debido a su virtualidad, puede sintetizar todos los demás soportes de la imagen incluyendo el soporte fotográfico. Esta virtualidad de la imagen numérica sobrepasa todas las antiguas teorías de la imagen, tal como la invención de un dios único por el monoteísmo enterró a los antiguos panteísmos. Las antiguas teorías de la mimesis aristotélica, de la encarnación bizantina, del simulacro lucreciano, del imago latino, de la representación renacentista, de la materialización hegeliana del espíritu, etc., se han vuelto los accesorios de un drama históricamente acabado. Haciendo esto, la imagen virtual arrastra todos los otros modos de la imagen en un devenir-desaparición del referente. La imagen virtual participa no de un arte, sino de una *estética de la desaparición* que (¿será un azar?) coincide históricamente con una *política de la desaparición*.

[1] La exposición "Retratos" del artista chileno Carlos Altamirano fue exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1996. La obra exponía una franja mural de imágenes impresas en un soporte gráfico computarizado, donde distintas fuentes y soportes iconográficos armaban una continuidad fragmentada, interrumpida regularmente por el retrato en blanco y negro -y enmarcado- de fotografías de detenidos-desaparecidos.

Los "retratos" de C. Altamirano¹ están dispuestos los unos al lado de los otros en una especie de cinta infinita en el interior de un carrusel. El espectador está en el medio de una pieza como si las imágenes del carrusel desfilaran alrededor de él. Podríamos incluso pensar en una de esas linter-

Los familiares de los desaparecidos forman una comunidad sentimental unida por la búsqueda de un saber: comprender que los desaparecidos fueron realmente tragados, substraídos. Este saber requiere (pero la paradoja es sólo aparente) volver a la certeza de que ellos existieron realmente. De ahí la extrema importancia de la fotografía: esta ínfima prueba de una existencia contra la incertidumbre que crece.

nas mágicas cilíndricas que le encantaban a W. Benjamin cuando niño, por cómo la sucesión lateral de las imágenes recrea el movimiento. El dispositivo de Altamirano debe producir una sensación de ahogo o de encierro: no hay exterioridad posible. Lo que arma la unidad y el ritmo de cada segmento de cinta, es la presencia reiterada de fotos de desaparecidos que llevan la leyenda "¿dónde están?", mencionando el nombre de la víctima, la fecha y el lugar del arresto, el número de la cédula de identidad. Segmentos alternados integran un marco dorado, uno de esos marcos de formato horizontal más bien adaptados a la pintura de paisaje o a la pintura histórica clásica. Pueden ser marcos de recorte, llamados albertianos: la imagen podría prolongarse alrededor del marco que parece aislar una vista o un fragmento. Pero esta función, perspectivista, que consiste en introducir una dimensión de profundidad, no debe ilusionar: algunos marcos están quebrados, uno de sus bordes muestra una traslación de la imagen hacia el lado. Así, el marco puede no interrumpir nada, no modelar ni configurar nada. Como si el marco se deslizara y quedara arbitrariamente detenido sobre tal o cual porción de la cinta. Una imagen puede salir del cuadro estando a la vez contenida en su interior o parcialmente situada debajo. La imagen y el marco son de misma naturaleza. Un segmento se compone de varias imágenes cuyos soportes y temas son heterogéneos: ningún intersticio, ningún vacío, ningún blanco. El análisis del soporte de las imágenes casi permite recorrer su ciclo histórico: pintura infantil, bordado femenino, serie de figuritas recortadas de soldados de cartón o de puños marxistamente levantados, dibujos, películas fotográficas refotografiadas, imágenes publicitarias, imágenes video, obras anteriores de Altamirano, referencia codificada a las vanguardias (la estrella rasurada en el cráneo de Duchamp), pintura religiosa colonial, pintura histórica, foto política (Allende a caballo), imágenes de la actualidad, números impresos, elementos de decoración (flores estilizadas, etc.), esquemas de tratados de ciencias naturales, viñetas de ediciones populares, imágenes pornográficas, símbolos (el cóndor), esqueletos radiografiados, etc.

Las imágenes pasan las unas por debajo de las otras, lateralmente, marcando así su pertenencia a una misma pasta imaginal (Lauzerois) a la cual siempre adherimos desde el nacimiento como a un rumor hecho de formas, de colores. Una fantasmagoría originaria cuya evidencia no puede ser cuestionada y que envuelve totalmente el campo de percepción que tratan de analizar los fenomenólogos. Aquí, los respectivos soportes descritos por la mediología han sido amalgamados y confundidos, perdiendo así toda pertinencia singular. Podemos suponer una especie de matriz común a todas estas huellas de impresión, algo así como la muy arcaica *khora* descrita por Platon en el *Timeo*: la matriz femenina donde vienen a imprimirse las Ideas viriles, indispensable si queremos tener imágenes miméticas, es decir, degradadas, de las cosas. Esta *khora* concreta, verdadero tercer elemento, funciona como un filtro que selecciona el fenómeno a conservar. La matriz aquí es numérica, y la capacidad que tienen las imágenes de deslizarse unas sobre otras indica precisamente una textura numérica: una imaginería virtual.

La foto analógica se vuelve entonces un polo de resistencia contra todas las técnicas numéricas. Comprendemos así por qué Altamirano interrumpe la larga cinta de imágenes numerizadas o digitalizadas (donde se exponen todos los posibles modos de ser del referente de la imagen para negar, a la vez, sus referentes "reales") con fotos de desaparecidos; fotos acompañados de un cartel que designa cada vez una existencia única. En Altamirano, cada foto de desaparecido deviene ahora, paradójicamente, un punto de resistencia contra la desaparición generalizada del nexo al referente que produce la numerización de la imagen contemporánea. La ingeniosidad estético-política de Altamirano radica en esto: luchar contra la desaparición mediante la desaparición. El contraste se vuelve entonces total entre este fondo de rumor imaginal que absorbe toda existencia y la presencia sistemáticamente reiterada de fotos de desaparecidos que, paradójicamente, son las únicas que todavía pueden hacer existir un referente. Las imágenes de desaparecidos devienen, en la obra, excepciones ontológicas: imágenes de resistencia frente a la convergencia de los regímenes políticos que hacen desaparecer las trazas de los hombres que sobran y de las técnicas numéricas para los cuales lo real es sólo un "caso".

El desafío es político. Si sólo hay plaza pública cuando cuerpos se exhiben frente a otros cuerpos —fue el caso tanto del ágora griego como del enfrentamiento bélico— o bien cuando textos firmados se oponen a otras firmas (que estas firmas sean las de un cuerpo singular que se retrae en el acto de firmar o de un cuerpo colectivo como el cuerpo del pueblo francés que se retrae para validar, contrafirmándola, la Declaración de los Derechos Humanos), entonces, la imagen virtual que hace desaparecer *de facto* todo cuerpo que la firme o se exhiba en ella, es una imagen que posee la textura del sueño. Y, más precisamente, posee la textura de una ensoñación colectiva que encadena imágenes en todos los soportes posibles. La cinta de Altamirano, cuyo recorrido es interminable, poseería esa textura de la ensoñación colectiva que no es el sueño de nadie en particular, de ningún cuerpo singular, pero en la cual se ensamblan todos los sueños particulares. Esta ensoñación, así como el rumor que precede la proclamación de una opinión singular, no se exhibe. Tampoco lo hace un ruido de fondo. Esta ensoñación puede ser colectiva, pero no pública. Es que, en el fondo, es secreta e idiomática igual que el sueño. Ya lo vimos, las imágenes, cualquiera sea su origen, se metamorfosean unas en otras, sin cualidad ni estatuto. Por lo demás, una vez puestas en red, en Internet por ejemplo, cada uno puede modificarlas según su deseo. Tienen por lo tanto

la extrema plasticidad de las imágenes del sueño, representaciones de palabras o representaciones de cosas (Freud). Las fotografías —incluso las más privadas— son esencialmente exhibibles y por lo tanto públicas (toda foto está destinada a lo masivo porque deseada por la masa, como lo comprendió Benjamin). Pero las imágenes virtuales, debido a su interactividad, son privadas, es decir en el fondo secretas: ningún cuerpo se exhibe en ellas, incluso retrayéndose como en el acto de firmar. La presencia de la singularidad se cumple en la inscripción del *copyright*, que reserva la comunicación para algunos. Sea del orden de la fantasmagoría colectiva o de la propiedad individual, lo que caracteriza la imagen virtual es su reserva, su negativa a exhibirse frente a todos pese a las apariencias de una disponibilidad absoluta. Imagen que impide una comunicación sin obstáculos, por lo tanto imagen de un uso privado de la razón. Imagen poco susceptible, pese a su difusión total, de recrear un espacio público, porque se traiga cada firma.

Cuando Kant distingue los dos usos de la razón, el uso privado (la obediencia en vista a reproducir el cuerpo social) y el uso público (el debate intermediado por los "letrados" que (se) interrogan (sobre) las finalidades de la naturaleza en el hombre), es evidente que Kant no busca oponer dos usos de la razón que se volverían entidades antagónicas. Se trata más bien de una complementariedad, del necesario paso del cuerpo social fenoménico, sociológico, al otro cuerpo, republicano en su devenir, que es nouménico: un cuerpo efectivamente sensible a las ideas de la razón, debido a los argumentos intercambiados en la plaza pública por los "letrados". En la época post-totalitaria, todo ocurre, al contrario, como si, debido al fracaso de la modernidad, estos dos usos de la razón estuvieran en guerra civil y como si la política de la desaparición fuera la forma actualmente adoptada por esta guerra. Podemos incluso pensar que en esto —en esta *stasis*— radicaría el fracaso de la modernidad. La política del secreto consistiría en la extremización de este sólo uso privado de la razón, desconectado del espacio público. Incluso en la cinta de Altamirano, pareciera que es el uso privado el que va a triunfar ya que las fotos de los desaparecidos se sumergen paulatinamente en el magma de la fantasmagoría colectiva y de sus imágenes virtuales.

* Este texto reproduce un fragmento de la conferencia leída por J.L. Déotte en el Coloquio "Políticas y estéticas de la memoria" (Universidad de Chile, Agosto 1999).



Carlos Altamirano, "Retratos" (1996).

POLITICAS DEL ESPACIO Y LA MIRADA

EDUARDO SABROVSKY

Filósofo, autor de "El desánimo" (1996).

En la organización arquitectónica del espacio, en sus monumentos, hitos y perspectivas, en el juego óptico de transparencias y opacidades que éstos instauran, debiera ser posible reconocer la arquitectura como una metafísica petrificada.

"Larga vida al asesino, para que vea de pie nuestra victoria"
(Graffiti, Lord Cochrane esquina Tarapacá, diciembre 1998).

"Está justificado todo mal cuya visión es edificante para un dios."
(Federico Nietzsche, La Genealogía de la Moral, II, §7).

INTRODUCCIÓN: SUFRIR POR LA CIUDAD

En un pasaje de su ensayo sobre la "hiperpolítica", el pensador alemán Peter Sloterdijk se pregunta: "¿cómo debe denominarse a quienes, una vez que se han hecho cargo de las grandes cosas, ya no las abandonan nunca jamás?" (En el mismo barco, pp. 39-40). Para responder adecuadamente la pregunta, sugiere Sloterdijk, los sujetos en cuestión han de ser distinguidos de los meros megalómanos: éstos, "por conseguir algo", se meten en cuestiones que les quedan grandes y los dejan en la estacada. La filosofía griega y sus equivalentes en la India y en la China, se habrían caracterizado, en cambio, por depurar de rasgos maníacos la preocupación por las grandes cosas (ta megala): "su preocupación es justamente la de eliminar el factor maníaco de las antiguas prácticas de sabiduría, a fin de ser desapasionados en la escuela de lo grande, que es lo que da que pensar." (p. 40).

"Megalópatas", es la denominación que propone Sloterdijk para estos "ciudadanos del cosmos" (kosmopolites, según expresión, en su origen humorística, del exiliado Diógenes de Sínope). Alejandro Magno habría practicado todavía una política maníaca "impulsada por la embriaguez de la cantidad abstracta"; su preceptor Aristóteles, en cambio, "fue uno de los primeros en pensar más allá de la manía...y en organizar lo grande en materias científicas por medio de frías rutinas conceptuales." (p. 40). Y acerca de Aristóteles, Sloterdijk agrega:

Por eso, sólo a partir de él puede decirse que la filosofía, como ejercicio del alma y en cuanto estilo del saber, se estableció realmente en la polis. Desde entonces, a lo largo de dos milenios, ha ido ganando vigencia como teoría megalopática de una praxis megalopática, como culto o terapia para grandes pacientes - léase ciudadanos de la polis, funcionarios, teólogos y hombres de Estado, que son los que alcanzan a percibir la nueva envergadura del mundo. (pp. 40-41)

La filosofía es así, primeramente, terapia para pacientes selectos ("atletas del Estado", los llama también Sloterdijk), que se reconocen entre sí mediante un vínculo psíquico de nuevo cuño ("la amistad...amigos son los varones compenetrados en su caminar por las alturas y los abismos de lo grande"), y a los cuales hay que proteger, mediante una éti-

ca del "justo medio", como la preconizada precisamente por Aristóteles, del vértigo y la manía que abismos y alturas suelen provocar.

No obstante su origen suntuario, la filosofía estaba destinada a trasponer los muros palaciegos y desbordar hacia la polis, el campo de ejercicios megalopáticos de las élites. En efecto, como

...sucede que para mucha gente vivir en la ciudad es lo mismo que sufrir por la ciudad, la reflexión sobre la convivencia en la ciudad debe generar eo ipso una teoría que explique y justifique -ontológica, cosmológica y escatológicamente- el sufrimiento por lo grande. (pp. 41-42).

De esta manera, la filosofía no solamente desciende a la ciudad, sino que sus tareas se extienden decisivamente: no solamente phronesis palaciega, sino ontología, cosmología y escatología -teoría del ser, del ordenamiento del universo y de su finalidad- asociadas indisolublemente a la explicación y justificación del "sufrimiento por lo grande". Agrega Sloterdijk en una nota:

De ahí que, junto a la amistad, que representa por así decirlo la imagen diurna de las relaciones entre los hombres exitosos en el gran mundo, venga a primer plano la misericordia, el amor benefactor (caritas) como un nuevo modo de regular la participación en los destinos de los perdedores, y de formar ambientes en la "zona oscura" del imperio... (p. 42).

Para el desarrollo de la amistad de los hombres exitosos, una organización apropiada de los ambientes interiores habría bastado. No así cuando se trata de justificar políticamente el sufrimiento por lo grande. La ontología, la cosmología, la escatología, la filosofía en suma, si han de cumplir con eficacia su destino político, han de dispensar sus prestaciones, no a la escala limitada de las interacciones entre individuos (eros, paideia), sino por medio de dispositivos que amplifiquen sus efectos a escala de la polis. La terapia megalopática, para ser efectiva, ha de estar inscrita en el espacio ciudadano. Por consiguiente -esta es la tesis que, apoyándonos en Nietzsche y Foucault, queremos aquí al menos esbozar- en la organización arquitectónica de ese espacio, en sus monumentos, hitos y perspectivas, en el juego óptico de transparencias y opacidades que éstos instauran, debiera ser posible reconocer un dispositivo de administración de paliativos filosóficos. Antes de hacerse carne, de caer sobre los cuerpos para moldearlos según los requerimientos de la ciudad, la metafísica tendría que

Sólo el vacío dejado por la retirada de Dios hará posible el despliegue de prácticas que, como la tecnociencia y el mercado, requieren de un mundo desacralizado, en el cual las cosas, despojadas ya de todo valor o significado intrínseco, pueden ser vistas como instrumentos o mercancías.

tornarse muro, piedra. En un sentido primordial, la arquitectura sería una metafísica petrificada.

DISPOSITIVO I: EL ESPECTÁCULO

Uno de los más potentes recursos simbólicos del gremio de los terapeutas megalopáticos es la postulación de un orden del universo que regiría todas las cosas y que una polis saludable -así La República imaginada por Platón- debiera de alguna manera reproducir. Ahora bien: el tránsito desde este orden eminente -kosmos- a la esfera de las obligaciones del individuo en la ciudad supone que el orden en cuestión no sólo es trascendente -a salvo de importunas interferencias de la empiria- sino además inteligible, conmensurable con la razón humana. La tarea del filósofo consiste en garantizar que el universo responde efectivamente a un orden racional, que los seres humanos -ciertos seres humanos, formados en los ejercicios megalopáticos- podrían en principio desentrañar y traducir en preceptos políticos, cuya legitimidad quedaría entonces a salvo de toda impugnación.

Son evidentes los beneficios de esta interpretación, elaborada por los terapeutas megalopáticos griegos y adaptada y refinada posteriormente por el Occidente cristiano. La existencia humana, con sus dolores y miserias, no sería producto de un azar ciego, sino de un orden en el cual hallarían justificación. En oposición a la incómoda sospecha de los pensadores presocráticos (Heráclito, §53: "combate es padre de todas las cosas y de todas también es rey": ninguna coherencia se podría esperar de tal linaje) y de los cristianos gnósticos, el ser humano no estaría en medio de un universo hostil y absurdo. La culpa trágica, expresión de la incertidumbre inherente a la existencia humana -no hay manera de prever totalmente los resultados de una acción: Edipo, héroe iluminista, liberador de Tebas, no ha hecho sino asesinar a su padre y fornicar con su madre- se disolvería en la bondad infinita de la creación. El mal -el dolor de quienes sufren por lo grande- carecería de existencia real: no sería sino un bien menor, una apariencia, un mal sueño del cual el final justo y feliz de la historia sería el despertar. Entre lo sagrado y lo profano se tendería un puente a través del cual el creyente podría transitar hasta alcanzar la salvación. Y las obras piadosas, ponderadas en la balanza del bien y el mal diseñada por la élite megalopática, asegurarían este tránsito, más allá de la incertidumbre y el sinsentido.

No obstante, para que esta interpretación consoladora sea un antídoto eficaz para el absurdo del mundo, es necesario que la contabilidad de los males a ser justificados -ajustados, puestos de alguna manera en consonancia con la justicia- sea minuciosa. Esta habría sido, según Nietzsche la tarea, que habría llamar panóptica, de los dioses:

Para poder expulsar de mundo y negar honestamente el sufrimiento oculto, no descubierto, carente de testigos, el hombre se veía entonces obligado a inventar dioses y seres intermedios, habitantes en todas las alturas y en todas las profundidades, algo, en suma, que también vagabundea en lo oculto, que también ve en lo oscuro y que no deja escapar fácilmente un espectáculo doloroso interesante... 'Está justificado todo mal cuya visión resulte edificante para un dios': así decía la lógica prehistórica del sentimiento -y en realidad, ¿era sólo la lógica prehistórica? (La genealogía de la moral, TII, §7).

Para la sanación del mundo, el más recóndito sufrimiento ha de hacerse visible: ha de contar con un observador. Pero una vez que los divinos observadores han quedado instalados en sus elevados puestos de observación, se hace necesario crear nuevos espectáculos que mantengan vivo su interés. En otras palabras, para que la terapia megalopática sea efectiva, la historia profana de los dioses debe ser reprimida, olvidada. En su lugar, los terapeutas megalopáticos erigirán divinidades trascendentes. En ellas el mal encuentra su origen y su inmediata justificación, como episodio de una historia sagrada.

El concepto de una divinidad que no solamente crea el mal, sino que además lo disfruta -¡que lo crea para su disfrute!- es una paradoja, un escándalo teológico. Pero a los griegos no pareció haberles quitado el sueño; más bien, como indica Nietzsche, hicieron guerras y las cantaron para que a los dioses -y a sus representantes, los poetas y los filósofos- no les faltase diversión:

"¿Con qué ojos creéis, pues, que hace Homero que sus dioses miren hacia los destinos de los hombres? ¿Qué sentido tuvieron, en el fondo, las guerras troyanas y otras atrocidades trágicas semejantes? No se puede abrigar la menos duda sobre esto: estaban concebidas como festivales para los dioses; y en la medida en que el poeta está en esto constituido más divinamente que los demás hombres, como festivales para los poetas... de igual manera los filósofos morales de Grecia pensaron más tarde que los ojos de los dioses continuaban contemplando la lucha moral, el heroísmo y el automartirio del virtuoso: el Hércules del deber estaba en un escenario, y lo sabía; la virtud sin testigos era algo completamente impensable para aquel pueblo de actores." (La genealogía de la moral, TII, §7).

La visibilidad, que en la economía bien balanceada del cosmos legitima el sufrimiento por la ciudad, ha de tener expresión en ella. Sólo los sujetos que experimentan a diario esta visibilidad pueden, en efecto, aceptar el dolor y comportarse como ciudadanos maduros. Al ágora griega, con su horizontalidad y carencia de estructura era inherente una tendencia a la isegoría ("igualdad en el ágora"), y a una libertad irrestricta de expresión (parrhesia), que dificultan la asignación de responsabilidades a los individuos¹. A la horizontalidad arquitectónica de la democracia griega en su etapa de irresponsable latencia infantil se contraponen la visibilidad rigurosa impuesta por la arquitectura teatral: el teatro (theatron) es, en su origen, un "lugar para ver". Dice Richard Sennett:

[1] "Aparte de conservar un área abierta sin pavimentar de unos diez acres en el centro, no se discierne ninguna idea tras la arquitectura del ágora." (Sennett, p. 65). Richard Sennett, en quien estamos apoyándonos para la distinción entre ágora y teatro, cita a su vez a Finley, *The Ancient Greeks*.

El teatro... presentaba un diseño riguroso que organizaba la multitud en filas verticales y potenciaba la voz solitaria del orador, exponiéndole a todos y haciendo visibles todos sus gestos. Se trata de una arquitectura de exposición individual.

Hay que hacer notar que estos espacios teatrales, con la visibilidad que instauran, tienen una función explícitamente política. A partir del siglo V a. C. en el teatro de la colina de Pnyx, a diez minutos del ágora, se reunirá casi semanalmente la ekklesia, asamblea de todos los ciudadanos. A diferencia del ágora, donde los cuerpos tendían a estar de pie, en posición recta (orthos) y a moverse en medio de un remolino de otros cuerpos, en el teatro los cuerpos permanecen sentados, inmóviles e identificables. En la cultura griega, sin embargo, sentarse tenía la connotación del sometimiento. Así, dice Sennett, "una recién casada iba a casa de su esposo y le expresaba su sumisión por medio de un ritual por el cual se sentaba por primera vez en su hogar." (p.65). Y la posición sedente se asocia también al pathos, a la aflicción, "estado antinatural... cuando más se distancia [el cuerpo] de su ideal de fuerza e integridad." (p.65).

Pathos se contraponen a orthos. En este sentido, se podría decir que el espectáculo, terapia megalopática que subyace a la democracia griega, determinará que la rectitud de los ciudadanos –su postura vertical en medio de la horizontalidad del ágora– deje paso a una nueva organización del espacio. En esta, la verticalidad ha sido transferida de los sujetos a la arquitectura, a la piedra; en tanto, los cuerpos se han vuelto pasivos. La ciudad abandona su infantil estado de latencia: deviene viril, fálica en su opción por la verticalidad.

Recapitemos. Las terapias megalopáticas tienen por objeto explicar y justificar “el sufrimiento por lo grande”, que para los muchos, como ya sabemos, es inseparable de la vida política. La teología y la metafísica cumplen precisamente esta función: asegurar que, no obstante las “apariencias”, al final de la historia las cuentas éticas de la humanidad habrán de estar en perfecto equilibrio. Los dioses son los observadores requeridos para llevar una contabilidad minuciosa. Y por otra parte, para que este saber terapéutico impregne la vida de la ciudad, es necesario que su discurso sea amplificado mediante dispositivos arquitectónicos. Como el teatro, cuya orientación vertical favorece la visibilidad y hace posible la invención del “animal al cual le es lícito hacer promesas” (Nietzsche), el sujeto responsable. En efecto, si bien los dioses todo lo ven, sus representantes en la tierra, los “atletas del Estado” (Sloterdijk), sólo pueden aspirar, si actúan con justicia, a optimizar su percepción óptica de los hombres ordinarios que se encuentran a su cargo: a hacerla lo más semejante posible a la de los dioses, cuyas disposiciones cósmicas están encargados, por otra parte, de traducir en preceptos ético-políticos. El terapeuta megalopático legitima su rol diciéndose representante, “soldado del cosmos”².

[2] La expresión es de Paul Veyne a propósito del estoico Séneca. Citado por Sloterdijk, p.6.

Por cierto, hay el error, inherente a toda representación. Pero para eso está la cuenta inagotable de los dioses, que compensa cualquier diferencia.

La Cristiandad no modificará significativamente este dispositivo megalopático. La pluralidad de los dioses paganos, y la ambivalencia griega respecto a la idea misma de creación, habían impedido a la Antigüedad hacerse cargo de la paradoja, ya indicada más arriba, de un mundo creado por un Dios bueno –por un Dios cuya creación es inteligible para el género humano, el cual puede en adelante guiar sus acciones en base a su intelección– y la presencia incómoda del mal, del dolor y la miseria de los que sufren y son oprimidos por la ciudad. Los dioses griegos podían ser “pensados como amigos de los espectáculos crueles” (Nietzsche), sin gran dificultad. Para los cristianos, en cambio, tal posibilidad debía ser erradicada. Una alternativa, favorecida por algunos, es la gnosis. Para decirlo de manera simple, los gnósticos proponían cargar el mal –incluyendo a las instituciones políticas paganas, y al propio cosmos griego, que lo legitiman y albergan– a la cuenta de un demiurgo perverso, en lucha con el verdadero dios, cuyo reino incontaminado estaría por venir. Pero esta alternativa, an-árquica y a-política en un sentido primordial, no es viable en el largo plazo. El largo plazo es, precisamente, la temporalidad de aquéllos cuyas esperanzas escatológicas –¡justicia ahora!– se han visto defraudadas: temporalidad en la cual no es posible prescindir de terapias megalopáticas, de metafísica y de política.

El largo plazo había retomado ya sus derechos en el siglo IV d.C., cuando Agustín de Hipona, luego de renunciar al maniqueísmo que había profesado hasta entonces, retoma la vía de la metafísica, violentamente recusada por los primeros cristianos. En efecto, haciendo uso de la distinción meta-

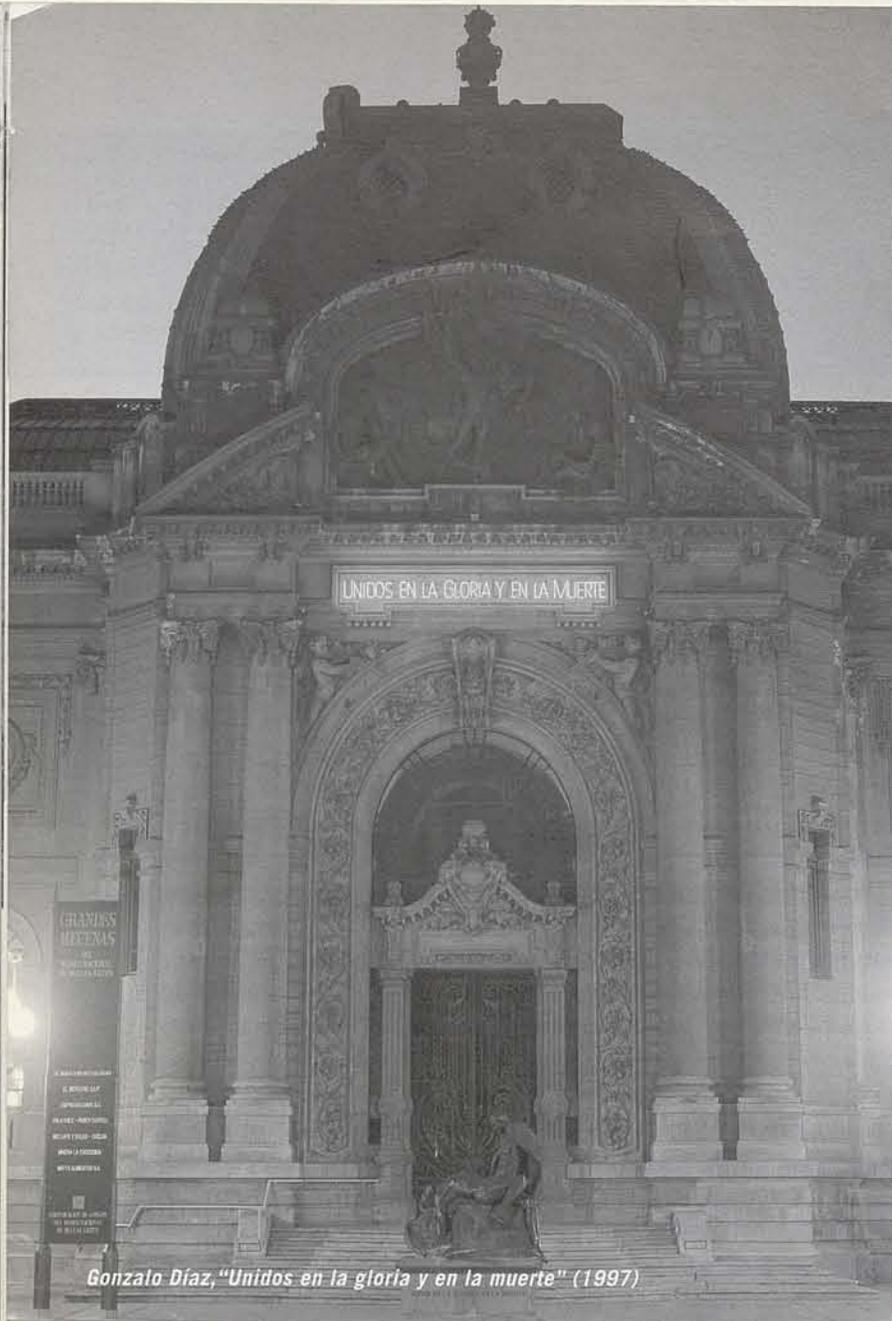
física entre esencia y apariencia, Agustín privará al mal de sustancialidad. Así, en realidad –en la hiperrealidad de las esencias– el mal no existiría: no sería sino un bien menor, una apariencia, un subproducto de un bien sustancial, la libertad humana. Sólo ésta introduciría el mal en una creación que, en un sentido esencial, quedaría exonerada de él. Libertad, y no mal, es lo que en definitiva ofrecería el espectáculo del universo a la divinidad –el único Dios– el cual, de esta manera, quedaría a salvo de la sospecha de disfrutar perversamente del dolor³.

[3] No a salvo, sin embargo, de ese “maestro de la sospecha” (Paul Ricoeur), Nietzsche. Dice éste: “...la invención de la ‘voluntad libre’, de la absoluta espontaneidad del hombre en el bien y en el mal ¿no tuvo que hacerse ante todo para conseguir el derecho a pensar que el interés de los dioses por el hombre, por la virtud humana, no podría agotarse jamás? En este escenario de la tierra no debían faltar nunca cosas verdaderamente nuevas, tensiones, peripecias, catástrofes realmente inauditas: un mundo pensado de manera totalmente determinista habría resultado adivinable para los dioses y, en consecuencia, también fastidioso al poco tiempo, —razón suficiente para que esos amigos de los dioses, los filósofos, no impusieran a aquéllos tal mundo determinista! (Genealogía de la Moral, II, §7). En esta línea de pensamiento, la libertad opera como un elemento de seducción que, velando sutilmente la crudeza del teatro cósmico de la crueldad, lo hace más placentero; a manera de un antifaz cuyo juego posterga y prolonga el placer.

Así, el dispositivo megalopático griego es preservado y perfeccionado y con él, la propensión a la verticalidad que constituye su amplificación a escala urbana. Las elevadas torres, las cúpulas y catedrales de la ciudad de la Cristiandad medieval, son los puntos de fuga que conducen la mirada profana hacia lo alto. Son también la prueba tangible de que desde los cielos fluye hacia ellas un saber, la Revelación, que hace posible descifrar el libro del universo y traducirlo en una escala de obras piadosas que aseguran al creyente la salvación. Y bajo sus techos se desarrollan las ceremonias, los rituales de individuación y obediencia que hacen del creyente una persona: una persona, cuya signatura queda estampada en sus obras, de modo que, en principio, éstas pueden ser observadas y abonadas a su cuenta personal de la salvación.

DISPOSITIVO II: EL PANÓPTICO

Son múltiples los factores que, indisponiendo crecientemente el orden medieval, darán origen a la Modernidad. La burguesía incipiente, las capas urbanas interesadas en la inversión productiva del excedente económico, se verán impulsadas a combatir un orden que se apoya en la dilapidación de una fracción significativa del excedente económico, destinado al consumo improductivo de la clase de los terapeutas megalopáticos, la nobleza y el clero. Por su parte, la teología nominalista de la Alta Edad Media, y la Reforma posteriormente, someterán a una crítica radical los fundamentos intelectuales del dispositivo megalopático clásico. La idea del universo como un orden inteligible era, en efecto, la bisagra que permitía el tránsito entre lo profano y lo sagrado, sacralizando la vida cotidiana, poniéndola a salvo de la incertidumbre y el sinsentido. Pero, como agudamente lo percibirán los críticos de este mundo feliz, tal tránsito se cumple también en la dirección contraria, propiciando la profanación de lo sacro. La idea de la creación como orden inteligible, en efecto, hace de Dios un ente a escala de la razón humana: una suerte de ídolo, una creación antropomórfica como la que, todavía en el siglo XIX, considerará con sospecha Feuerbach en su crítica a la religión. La clase de los terapeutas megalopáticos no ha hecho sino construir un dios a su imagen y semejanza: es decir, no ha hecho sino divinizar a sí misma y, de esta manera, legitimar su dominación. Para socavarla es necesario entonces, si no matar a Dios, al menos confinarlo al ámbito de las creencias privadas, relevándolo de sus funciones megalopáticas en la ciudad. El vacío abierto por esta ausencia de Dios coincide con la libertad de los modernos: libertad que es sinónimo de autonomía de un sujeto que, como en la célebre proclama kantiana, tiene el valor de



Gonzalo Díaz, "Unidos en la gloria y en la muerte" (1997)

servirse de su propia razón⁴. A su vez, sólo el vacío dejado

[4] Emmanuel Kant, "¿Qué es la ilustración?" (1784). Dice Kant: "La ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia, sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro. ¡Sapere aude! ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón! he aquí el lema de la ilustración".

por la retirada de Dios hará posible el despliegue de prácticas que, como la tecnociencia y el mercado, requieren de un mundo desacralizado, desencantado, en el cual —y sólo en el cual— las cosas, despojadas ya de todo valor o significado intrínseco, pueden ser vistas como instrumentos o mercancías.

Ahora bien, es posible ver en la peste —sobre esto llama la atención Michel Foucault en Vigilar y castigar— un factor adicional de descomposición del orden medieval⁵. A diferencia

[5] Hagamos notar que ninguno de estos factores —puestos de manifiesto por Marx, por Max Weber, por Georges Bataille en La Parte maldita— puede ser entendido como una "causa". Más bien, habría que pensar en una constelación de fenómenos, ninguno de ellos significativo de manera aislada, pero que se potencian entre sí hasta cristalizar en una nueva formación social.

de la lepra, para cuyo control basta con un poder meramente excluyente, binario (allá los leprosos, aquí los sanos), la peste es un fenómeno que viola insidiosamente los límites y desborda las estrategias megalopáticas de contención de la angustia ante el sinsentido. Se trata, en efecto, de un mal contagioso e inexplicable, que se deja caer sin aviso, que diezma a poblaciones enteras y somete a virtuosos y pecadores a los mismos atroces sufrimientos. La peste, como dice Foucault, "es mezcla". Por ello, convoca un imaginario de la fiesta, en la cual "las leyes se suspenden, los interdictos se levantan... los cuerpos se mezclan sin respecto, los individuos se desmascaran, abandonando su identidad estatutaria" (p. 201). La peste, más allá de sus efec-

tos físicos, es un evento político y metafísico: es el caos que pone en jaque a la ciudad terrenal, e infiltra y contamina el núcleo mismo del dispositivo megalopático clásico, constituido, como ya sabemos, por la la noción de orden.

No obstante, tal como la misma peste lo pone de manifiesto, la pérdida de confianza en el sentido trascendente de las cosas no resulta en un dejarse arrastrar por la fiesta y su indiferenciación, sino en el despliegue de una férrea voluntad de orden, cuya expresión más elevada es la empresa tecnocientífica, sus disciplinas y tecnologías. En efecto, dice Foucault, ante la peste y su imaginario festivo se genera un sueño político "que era exactamente lo inverso":

...no la fiesta colectiva, sino las particiones estrictas; no las leyes trasgredidas, sino la penetración del reglamento hasta los más finos detalles de la existencia y por intermedio de una jerarquía completa que garantiza el funcionamiento capilar del poder; no las máscaras que se ponen y se quitan, sino la asignación a cada cual de su "verdadero" nombre y de su "verdadero" lugar, de su "verdadero" cuerpo y de su "verdadera" enfermedad. La peste como forma a la vez real e imaginaria del desorden tiene por correlativo médico y político la disciplina... la ciudad apastada, toda ella traspasada de jerarquías, de vigilancia, de inspección, de escritura, la ciudad inmovilizada en el funcionamiento de un poder extensivo que se ejerce de manera diferente sobre cada cuerpo individual, es la utopía de la ciudad perfectamente gobernada. (pp. 201-202).

Las disciplinas y las tecnologías ocupan el lugar dejado vacante por el dispositivo megalopático clásico que la Cristianidad había heredado de Grecia, y sólo son pensables a partir de la vacancia de ese lugar. Y, puesto que los dioses se han retirado (han dejado de cumplir el rol de espectadores: son ciegos), es necesario que la mirada humana asuma una extrema vigilancia, como en los episodios de la peste durante los cuales, dice Foucault, "la mirada está en vigilia por doquier". El panóptico, dispositivo arquitectónico propuesto por el filósofo utilitarista y reformador social inglés Jeremy Bentham, es el artefacto que hace posible tal maximización de la vigilia. "Conocido es", dice Foucault, "su principio:"

en la periferia, un edificio anular; al centro, una torre; ésta se encuentra perforada por grandes ventanas que se abren sobre la cara interior de dicho anillo; el edificio periférico está dividido en celdas, cada una de las cuales atraviesa todo el espesor de la construcción; ellas tienen dos ventanas, una hacia el interior, correspondiente a las ventanas de la torre, la otra, que da al exterior, permite que la luz atraviese la celda de lado a lado. Basta entonces con instalar un vigilante en la torre central, y en cada celda encerrar a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. Por efecto de contraluz, es posible aprehender en la torre, destacándose perfectamente bajo la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia. Tantas jaulas, tantos pequeños teatros en los cuales cada actor está solo, perfectamente individualizado y perfectamente visible... La visibilidad es una condena. (pp. 203-204).

Por medio del panóptico, un número reducido de vigilantes puede controlar a una multitud de vigilados. Pero reducir los efectos megalopáticos del panóptico a una mera aritmética de la visibilidad sería no entender su novedad radical (un evento en "la historia del espíritu humano": así lo calificaba un tal Julius, pocos años después de Bentham). En efecto, lo que el panóptico consigue es la disociación perfecta entre el mirar y el ser mirado. A un lado, en el anillo central, observadores puros; al otro, en el cuerpo del edificio, sujetos perfectamente y continuamente visibles. ¡Pero atención!: no "vistos" efectivamente, sino "visibles". La asimetría visual impide constatar la presencia efectiva del vigilante: así, el efecto vigilancia se mantiene aún si la torre central está vacía. El rendimiento principal del panóptico, entonces,

es inducir en el detenido un estado conciente y permanente de visibilidad que asegure el funcionamiento del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción; que la perfección del poder tienda a hacer que la actualidad de su ejercicio sea inútil...en breve, que los detenidos estén insertos en una situación de poder de la cual ellos mismos son portadores... Quien está sometido a un campo de visibilidad, y lo sabe, toma por cuenta propia las restricciones del poder; las aplica espontáneamente a sí mismo: inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente ambos roles; se transforma en el principio de su propia sujeción. (pp. 204-206).

Los viejos dioses, y el mismo dios de la cristiandad helenizada, eran ya – o lo son para nosotros, sus historiadores y deudos– los nombres dados a una condición de visibilidad minuciosa y permanente, capaz de otorgar un sentido al sufrimiento oculto: de garantizar su reciclaje, su transmutación en bien, sea por vía del espectáculo cruel y gozoso ofrecido a los dioses, o de su conversión en benéfica libertad. Y aunque Dios ha muerto (o se ha replegado, o es ciego), tal condición sigue siendo necesaria para la producción de sujetos responsables, capaces de absorber el sufrimiento asociado a la vida en la ciudad⁶. Pero ahora debe ser producida tecnológicamente. La

[6] La vida política. Recordar la relación entre ciudad y política puede parecer innecesario; una mera traducción (polis=ciudad). No obstante, por la ciudad se sufre. ¿No habrá entonces una relación indisoluble entre política y sufrimiento? ¿Y no será el sufrimiento el producto, no de los abusos de la política, sino precisamente de sus usos? Valga la pregunta para los que todavía identifican política y justicia.

eficacia del panóptico no consiste, como ya lo hemos dicho, en un rendimiento meramente aritmético. Ahora estamos en condiciones de precisar esa observación: lo primordial es la producción de sujetos panoptizados, que han llegado a internalizar el

dispositivo de su propia vigilancia. Si los panópticos físicos (cárceles, hospitales, escuelas; calles y lugares públicos barridos por cámaras de TV) pretendieran la vigilancia efectiva de los sujetos, su fracaso sería estruendoso: como en las fábulas cartográficas de Borges, tampoco el mapa conductual puede representar al territorio, so pena de hipertrofia o regresión al infinito. Más bien, como en algún momento sucedió con las prácticas de confesión⁷, se trata de juegos de aprendizaje a gran escala, a través de los cuales se instaura y conserva en los sujetos un autoobservador minucioso e infatigable; un eficaz “funcionario interior” (Sloterdijk), que no pesa sobre el presupuesto del estado ni está amenazado de paro, porque trabaja con la energía del propio sujeto al cual se trata de vigilar.

[7] Ver para esto: Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, 1. *La voluntad de saber*.

El panóptico físico, diríamos, apartándonos ya de una lectura literal de Foucault, no sería sino una suerte de umbral que daría paso al panóptico meta-físico, del cual, por otra parte, no constituiría sino una realización imperfecta. De hecho, los dispositivos de poder contemporáneo raramente toman la forma del anillo con una torre de observación central propuesta por Bentham y analizada por Foucault. Más bien, tienden a constituir cajas negras, habitadas por sujetos panoptizados.

DISPOSITIVO III: LA CAJA NEGRA Y EL ATAÚD

El concepto de “caja negra” es clave para el funcionamiento del mundo contemporáneo. De hecho, el mercado de artículos de tecnología compleja –automóviles, teléfonos, artefactos domésticos, computadoras– basa su continua ampliación en el diseño de interfaces “amistosas”, que permiten aislar al “usuario” de todo aspecto irrelevante para la operación del artefacto en cuestión. Para manejar un automóvil, por ejemplo, no se necesita saber mecánica; un usuario de Internet, asimismo, no tiene porque tener conciencia de las complejas transacciones –entre carriers de telefonía local, satélites, computadoras de todos los tamaños y marcas– que se desarrollan a sus espaldas. Mientras no ocurran fallas, las interfaces instalan al usuario en una caja negra, a salvo de la complejidad⁸. Y lo mismo sucede

con los especialistas de diversos niveles: para escribir programas de computador no es necesario saber electrónica, sino sólo dominar el respectivo lenguaje.

[8] Sólo en el momento de la falla el usuario se hace consciente, en la práctica, de que el automóvil tiene algo que se llama “caja de cambios”, o que el computador está conectado a un “servidor” (por ejemplo, cuando el servidor está ocupado y el usuario se encuentra con un mensaje que le dice algo así como “The server is busy. Try again later”).

Las organizaciones actuales –empresas, instituciones– tienden a operar en base al mismo principio. Se trata de organizaciones jerárquicas, cada una de cuyas unidades traduce en objetivos parciales las metas globales de la organización. Y, mientras estos objetivos se estén cumpliendo, cada unidad es una caja negra eximida de emitir información hacia el exterior; la información y el control son transferidos a los niveles superiores sólo en casos de excepción. Así, mientras los objetivos globales de la empresa se estén cumpliendo, a nadie le deberá importar si el Departamento de Contabilidad está usando computadores o lápices: la cuestión sólo se hará visible para la gerencia si, por ejemplo, la facturación no sale a tiempo, o falta información oportuna para tomar decisiones.

Las cajas negras organizacionales constituyen panópticos metafísicos, en los cuales, salvo situaciones de excepción, los individuos se hacen cargo de su propia vigilancia; donde el funcionario, el megalópata interior, alivia la tarea del poder central⁹. Ahora bien: de cajas negras también se trata, en la propuesta arquitectónica de Alfred Loos. Otras tendencias de la arquitectura moderna intentan reconciliar lo privado con lo público. Loos, en cambio, sospecha: en la prometida reconciliación reconoce una suerte de artificio ornamental mediante el cual se intenta escamotear la áspera verdad del mundo moderno, que consiste en la fragmentación. La falsa reconciliación no hace sino traicionar, por exposición a la mirada pública, el último reducto en el cual el sujeto podía aspirar a mantener su intimidad. La arquitectura loosiana, en cambio, se define por la intención de preservar a toda costa el espacio de la intimidad. Así, para Loos,

[9] Habría que agregar a esto el comentario que hace Sloterdijk (op.cit.) sobre la democratización del “stress megalopático” en las sociedades contemporáneas: “ahora es la gente de la calle la que debe tener las preocupaciones que antes incumbían a un ministro de asuntos exteriores” (pp. 68-69).

el exterior no tiene porque reflejar el dominio público ni tampoco expresar al privado. Se trata de una mera línea divisoria entre lo público y lo privado, que nada transmite a la vida interior excepto la luz; se trata de un muro y una máscara que, al no representar nada, nada falsifica. No une, sino que separa. (Loos, citado por Schorske, p. 416).

La distinción entre exterior e interior, público y privado, es paralela en Loos a la distinción entre arquitectura y arte: “la obra de arte”, dice, “es un asunto privado del artista. No así la casa... La obra de arte no es responsable ante nadie: la casa, ante todos... La obra de arte es revolucionaria y la casa conservadora”. (Loos, citado por Schorske, p. 415). Si la arquitectura está expuesta a las miradas y es responsable ante todos, es precisamente para preservar un ámbito refractario a las miradas y a su correlato, la responsabilidad: su tarea es construir un “perímetro defensivo de la privacidad”. Pero aquí la privacidad no es mera abstracción: el interior de la casa loosiana –una casa de la Viena de Musil, de Kokoschka, de Schönberg, de Wittgenstein y Freud, por nombrar sólo algunos– se define por albergar, real o potencialmente, obras de arte. Pero entonces debiera ser posible una aproximación a Loos, como la que esbozaremos aquí para concluir esta reflexión, desde adentro hacia afuera: no desde la arquitectura, sino desde el arte, cuya posibilidad aquélla se limitaría a preservar. La interioridad loosiana se constituye en oposición frontal al panoptismo del mundo moderno: una oposición, sin em-

El concepto de "caja negra" es clave para el funcionamiento del mundo contemporáneo. De hecho, el mercado de artículos de tecnología compleja –automóviles, teléfonos, artefactos domésticos, computadoras– basa su continua ampliación en el diseño de interfaces "amistosas", que permiten aislar al "usuario" de todo aspecto irrelevante para la operación del artefacto en cuestión.

bargo, que al haber internalizado decisivamente el principio de aquello que quisiera rechazar, lanza al desdichado morador loosiano a una fuga hacia adentro –de interior en interior, de caja negra en caja negra– cuyos únicos puntos de llegada posibles son el útero o el ataúd.

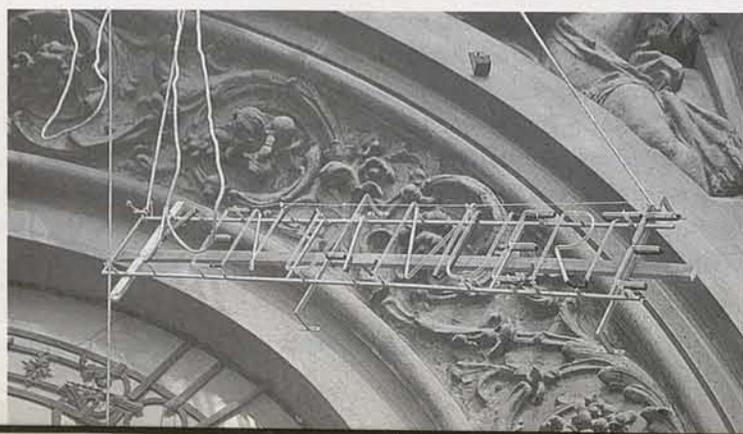
En un mundo carente de certidumbre –y con mayor razón aún, en uno que ya se sabe a sí mismo incierto: el nuestro, el de Loos– toda obra, humilde o gloriosa, constituye una suerte de fragmento de la propia identidad lanzado a una deriva que está fuera de nuestro alcance controlar. A través de las obras, el sujeto humano se expresa, exterioriza su ser. Pero de inmediato se pierde: la obra, arrastrada por la circulación –circulación de mercancías, en última instancia– se aleja, se torna irreconocible: he aquí, en pocas palabras, la problemática moderna de la alienación. Las obras sacras, en cambio, se caracterizaban por ser ciertas: por estar dotadas de un valor inherente, que las ponía a salvo de toda deriva profana. Por su parte, en este mundo moderno que, por buenas y malas razones, ha optado por no reconocer sino objetos profanos, el arte intenta preservar para sí las viejas prerrogativas de las obras sacras: intenta producir objetos "auráticos" (Benjamin) cuyo valor sea irreductible a la instrumentalidad o el intercambio mercantil. De ahí la tensión esencial que lo define y que, como lo hemos dicho en otro lugar, tiende a hacer de él una vasta escena sacrificial: el arte contemporáneo se caracteriza por poner en escena, una y otra vez, su propia imposibilidad; por intentar de esta manera recobrar, fugaz y abismalmente, su aura¹⁰.

[10] Ver para esto: "El sacrificio interminable, comentario a la instalación 'Unidos en la gloria y en la muerte' de Gonzalo Díaz", *La Academia Imaginaria*, Boletín N°2, Abril 1998.

El sacrificio es una estrategia radical para sustraer a las cosas de la esfera, omnicompreensiva, de la



Gonzalo Díaz, "Unidos en la gloria y en la muerte" (1997)



instrumentalidad y el intercambio mercantil: una forma de rendición por aniquilación. No obstante, hay para el arte otro camino: más elemental; quizás también más lúcido y más desesperado. Para que la obra no sea traicionada por la circulación, se trataría simplemente impedir que ingrese en ella, enmascarándola, confinándola a una caja negra, aislándola mediante un perímetro defensivo de la privacidad. No obstante, el morador loosiano es ya un sujeto panoptizado; la caja negra que lo alberga, libre al fin de miradas indiscretas y perturbaciones externas¹¹, el lugar indicado para el cultivo de ejercicios panópticos en la sombra.

El panóptico genera, según Foucault, "pequeños teatros en los cuales cada actor está sólo, perfectamente individualizado y perfectamente visible". Recintos, diríamos también, adaptados especialmente a la visualización de imágenes – a la manera de la "cámara oscura", artilugio que parece haber servido de modelo al concepto de subjetividad en Descartes¹²– en los cuales el sujeto, vuelto sobre sí mismo, es actor y espectador privilegiado del teatro de su propia subjetividad. ¿Pero acaso no es ésta una descripción adecuada de la psiquis? ¿Y qué es el psicoanálisis –esa otra invención vienesina la interiorización del viejo espectáculo megalopático, con toda su parafernalia de mitos crueles, de héroes y dioses?

En el sujeto loosiano se ha consumado el principio del panoptismo metafísico: el sujeto, tornándose invisible para los demás, se ha hecho eminentemente visible para sí mismo. Ahora sí, como lo anunciaba Foucault a propósito del panóptico físico, puede experimentar incesantemente la visibilidad como una condena. Ahora bien, la contradicción del sujeto que, queriendo ponerse a salvo de la representación realiza plenamente su principio da origen a una dialéctica, a un movimiento. El sujeto en efecto –esto el mismo psicoanálisis lo enseña– pue-

[11] Por cierto, hay intercambios energéticos con el exterior (el muro "nada transmite a la vida interior excepto la luz", dice Loos. Pero "luz" puede abarcar aquí otras zonas del espectro electromagnético, otras formas de energía). También, como en las organizaciones jerárquicas, hay transferencias de control en casos de excepción: enfermedad, falta de seguridad, etc. Pero nada de esto priva de su opacidad (y de su transparencia esencial) a la caja negra loosiana.

[12] Ver para esto: Martin Jay, *Downcast eyes: the denigration of vision in XXth century French thought*, University of California Press, Los Angeles 1994, p. 85. Por cierto, la cámara oscura supone una abertura hacia el exterior. Pero esta abertura sólo tiene por función la captura de imágenes a ser proyectadas y apropiadas en el telón de la mente. En el límite, la abertura tiende a cero: es entonces cuando el sujeto cartesiano puede hacer la experiencia decisiva de observarse a sí mismo como observador: "pienso... existo".



de construirse cápsulas protectoras, refugios provisorios de sí mismo ante la amenaza de sí mismo, que no tardarán en ser invadidos nuevamente por la vigilancia interiorizada, y así sucesivamente.

Así sucesivamente. En el dispositivo megalopático clásico predominaba la verticalidad, el espectáculo, la exhibición, la masculinidad y el falo. Ahora se trata de lo opuesto: inhibición, ocultamiento, plegatura; feminización en suma, con el útero como punto de llegada. ¿Útero? Sí. Pero también, porque no, ataud, tumba. Ante la tumba, en efecto, el interdicto loosiano a la impura mezcla entre arte y arquitectura se levanta: la arquitectura como arte empieza y termina en el monumento y en la tumba. En la tumba, se podría decir, la fuga hacia el interior del interior ha cesado: el sujeto que, como lo quería ese otro vienés atormentado, Wittgenstein, "no pertenece al mundo"¹³, ha recobrado al fin su verdad: su intimidad a salvo, ahora sí, de toda mirada. La tumba es la caja negra en plenitud.

[13] *Tractatus logico-philosophicus*, §5.632.

Debiera ser posible hacer una historia de la filosofía moderna entendida como sucesión de estrategias de ocultación. Así, la ética kantiana, presidida por el imperativo categórico —los preceptos morales ha de ser incondicionales— no sería el resultado de un demencial rigorismo moral que se habría apoderado de un Kant senil (el de la *Crítica de la Razón Práctica*), sino de una hábil estrategia de repliegue hacia una interioridad que la mirada de la ciencia —cuyo medio de propagación es lo condicionado— no podría ya penetrar. La ciencia que Kant conocía, claro, era el mecanicismo newtoniano, el cual retrocedía —parpadeaba intimidado— ante los fulgores, todavía premodernos, del cuerpo y el alma. La mirada científica posterior —mirada biomédica, psicológica, sociológica— no vacilará, en cambio, en ir más allá de estos límites ilusorios, extendiendo indefinidamente el ámbito de lo condicionado. Pero ante esta indiscreción, tan constitutiva de la modernidad como el propio sujeto, éste se replegará una y otra vez hacia lo interior: ese interminable movimiento, pliegue y repliegue, lo constituiría.

POST SCRIPTUM: I'M A LOOS-ER

Es obvia, en el texto que antecede, la marca del saber genealógico inaugurado por Nietzsche, y practicado entre otros por Foucault. Como la ciencia, cuyo punto de vista —el principio de objetividad— radicaliza, la genealogía es plenamente moderna: sabe ya que toda apelación a un valor extraordinario —a la Verdad, al Bien, a la Belleza— es una estratagema del poder, el cual se legitima pretendiendo tener una suerte de línea directa con el orden trascendente de las cosas. Esto la modernidad lo sabe, y ya no lo puede olvidar.

A la metafísica —que refiere todo suceder histórico a un origen sustantivo y pleno en el cual aquél habría estado ya presente como posibilidad; que entiende por consiguiente la historia como caída y promesa de redención— la genealogía contrapone una atención obsesiva por los eventos ordinarios. Hechos insignificantes y olvidados que, por sedimentación, han dado origen a aquello que, ex post, pareciera ser el producto de un designio escrito desde siempre en el cielo

[14] Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. José Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia 1988, p. 11.

de las esencias. "La genealogía es gris, meticulosa y pacientemente documental"¹⁴.

Pero aquí —apelamos al lector atento— se esconde una paradoja. La deconstrucción genealógica de la verdad metafísica (su exhibición pública como no-verdad) suele entenderse como un ejercicio de crítica al poder, el cual, como ya lo sabemos, se escuda en aquella para legitimar el sufrimiento de los muchos. Pero ¿cómo evitar la sospecha de que la crítica al poder pudiera ser el poder mismo, su (pen)última y más astuta estratagema? En efecto, si como hemos visto (¡ay!), la visibilidad —que "es condena"— constituye el núcleo de todo dispositivo de poder, la iluminación, ejercida sobre este mismo hecho, no sería sino su paradójica consumación.

¿Tiene salida este laberinto? ¿O es el geneólogo el morador loosiano por excelencia, como él condenado de por vida a la

realización de ejercicios panópticos sobre sí mismo? Y si es así, ¿para qué tomarse tanto trabajo? ¿Para qué tanta pasión por la verdad, para qué tantos laboriosos textos? ¿Por qué no aceptar sobriamente la facticidad y vivir —así lo propuso irónicamente alguna vez el mismo Foucault— como "positivistas felices", que saben ya que sólo hay no-verdad y poder?

El geneólogo se asemeja a ciertos personajes de Kafka, que en lugar de elevar la torre, excavan "la fosa de Babel". Lo hacen porque no ignoran —son modernos, ningún saber melancólico se les escapa— que "la invocación al sol es idolatría" (Adorno). Pero excavar cansa. De nuevo entonces, ¿para qué tanta molestia? A no ser que se crea que la fosa —la tumba— puede ser una suerte de trampolín. Entonces sí se trataría de descender, de descender hasta lo más bajo. Para luego ser catapultado a un ámbito en el cual, por un instante, la visibilidad no sea, no haya sido jamás condena. "La invocación del sol es idolatría", escribe Adorno. Y concluye: "Sólo en la mirada al árbol secado por su ardor vive el presentimiento de la majestad del día que ya no ha de quemar el mundo que ilumina"¹⁵.

[15] Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, trad. H. A. Murena, Sur, Buenos Aires 1970, p. 260. Atribuimos a Adorno este párrafo dado su similitud con otros que tiene su firma exclusiva. Ver por ejemplo, *Minima Moralia*, III, §153. Es sugerente también este pasaje de Massimo Cacciari, en uno de los ensayos que ha dedicado a Loos: "Si, en esta era, la posibilidad de la excepción reside en el sepulcro, se puede decir también que la existencia ha estado siempre 'resguardada' allí. También es verdad que el sepulcro no denota una imagen eterna del pasado. Sólo allí podemos aún encontrar una esperanza que no sea consolación o fuga, ni ornamentación o ilusoria armonía... El poder de esta espera emerge sólo en la cumbre del peligro, en la culminación de esta desesperanza. Y sólo donde la escucha está centrada en el sepulcro podemos esperar alcanzar tal cumbre." ("Loos y su ángel", p. 198).

Sin olvidar ningún detalle, inculpándose a sí misma sin piedad: la metafísica es un juego —quizás no el único— en el cual se gana perdiendo.

BIBLIOGRAFÍA

Hans Blumenthal, *The legitimacy of the Modern Age*, trad. (al inglés) Robert M. Wallace, MIT Press, Massachusetts and London, 1985.

Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism: on the philosophy of modern architecture*, trad. (al inglés) Stephen Sartarelli, Yale University Press, New Haven & London, 1993.

Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. José Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia 1988.

Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México 1976.

Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, trad. H. A. Murena, Sur, Buenos Aires 1970.

Martin Jay, *Downcast eyes: the denigration of vision in XXth century French thought*, University of California Press, Los Angeles 1994.

Federico Nietzsche, *La genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid 1972.

Richard Sennett, *La carne y la piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, trad. César Vidal, Alianza Editorial, Madrid 1997.

Carl E. Schorske, "Adolf Loos: revuelta en Viena", en Nicolás Casullo (comp.), *La remoción de lo moderno. Viena del 900*, Nueva Visión, Buenos Aires 1991.

Peter Sloterdijk, *En el mismo barco*, trad. Manuel Fontán del Campo, Ediciones Siruela, Madrid 1994, pp. 39-40.

BRIGADAS MURALISTAS: LA PERSISTENCIA DE UNA PRACTICA DE COMUNICACION POLITICO-VISUAL

ANA LONGONI

Profesora e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

La historia de las brigadas muralistas relata cómo un herramienta de propaganda se cruza con la práctica de los artistas a partir del aprendizaje que hacen las organizaciones políticas de la eficacia comunicacional de instalar producciones visuales en la trama urbana.

Queda en la escritura de la historia, rehabilitar estas experiencias otrora radicales que aún conforman residualmente el presente.

*"Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo —y a menudo ni eso— como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente. Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente —cultural tanto como social— de alguna formación o institución social y cultural anterior" (Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, p. 144).*

La acepción de *lo residual* que propone Williams puede ser una entrada para pensar la persistencia —y la reformulación— de la experiencia de las brigadas muralistas Ramona Parra (surgidas en 1968) que puede suponerse en propuestas organizativas y visuales recientes como la de la brigada Chacón¹.

[1] O mejor, una de las brigadas Chacón (porque hay dos, una —la estudiada— que ha roto con la estructura orgánica del partido comunista y se ha vinculado de una manera más laxa a la candidatura del socialismo; otra, fundada a partir de esa ruptura, dentro de la estructura del PC: "la brigada oficial del comité metropolitano"). Entrevisté sobre este tema a Danilo Bahamonde, de la Brigada Chacón, a Iván Luiduch, historiador del Instituto Alejandro Lipchutz, y mantuve una charla sin grabador con Vladimir, el "Flaco" y "Vidú", tres militantes del Partido Comunista y los dos últimos integrantes de la BRP.

La iniciativa de la BRP surgió como "estrategia comunicacional del Partido Comunista", procedimiento de propaganda electoral, un medio eficaz para contrarrestar la propaganda de los partidos burgueses. Está presente en su imaginario una noción muy de

época: la de "contrainformar", esto es, generar un contradiscurso que se oponga al discurso dominante, y promueva un proceso desalienante de la realidad elaborada por los medios de comunicación de masas. Las prácticas de las brigadas muralistas reivindican "el paisaje urbano como el primer soporte de comunicación y concientización social" (O. Aguiló).

En 1989 un pequeño grupo forma la Brigada Chacón, con el objetivo de "dar opiniones políticas en la calle". La definen como una "iniciativa de comunicación horizontal y alternativa" que pretende llevar a cabo —de nuevo— una "guerra comunicacional con la burguesía". Con la concepción explícita de que "la comunicación social es hoy el escenario predominante de la lucha ideológica y uno de los instrumentos más sutiles y eficaces de dominación del sistema", también ellos cuestionan la voz oficial. Justamente, la primera intervención de la Chacón fue con la consigna "Cáceres miente" (cuyo intertexto es "El Mercurio miente") en alusión a ciertas declaraciones del entonces Ministro del Interior.

Si la Brigada Chacón ya no recurre a murales pintados directamente en las paredes sino a extensas franjas de papel en las que pintan consignas (una técnica que denominan "papelógrafo") que luego despliegan y pegan en algún punto de la ciudad, lo gran como lo hacían las primeras brigadas instalar sus intervenciones a lo largo de paredones, autopistas y otros espacios clave en la trama urbana.

La práctica político-visual de las brigadas muralistas surgió del Partido Comunista, si bien muy pronto fue adoptada por otros partidos. Inicialmente no se trata de una iniciativa artística sino de un recurso de propaganda política. No participaban en las brigadas artistas sino militantes; cuadros elegidos por su responsabilidad política, no por su capacidad artística. Pero la experiencia de las brigadas excedió esos alcances, se posicionó en el campo artístico, involucró a artistas consagrados, y fue considerada por las políticas culturales del gobierno de la Unidad Popular como una manifestación de la "nueva cultura" que el arribo del socialismo tendería a producir.

Después del golpe militar de 1973, estas prácticas se prolongan en el exilio chileno, vuelven a emerger en Chile en los '80 durante las luchas antidictatoriales, y tienen su continuidad en los '90 en experiencias como la de la Chacón, entre otras².

[2] La Chacón no es la única manifestación residual de las míticas Ramona Parra. En una gran piedra en la playa de Isla Negra, una brigada Ramona Parra de las JJCC firma en 1988 un pequeño mural, que se mezcla con otras inscripciones espontáneas de los visitantes. Otra producción actual, que requeriría un análisis bien distinto: el mural "superpuesto" de Plaza Italia, en el que distintos grupos juveniles urbanos dialogan y se borran entre ellos. Cada intervención despliega un código propio y cerrado, al que sólo acceden los integrantes del grupo, basado en una tipografía confusa, y en la remisión a marcas de identidad (Bob Marley, por ejemplo). La vinculación con la estética del comic y la emulación de los murales de los barrios latinos o negros de Nueva York.

PERSISTENCIAS...

Entre ambas brigadas, persiste fundamentalmente un hombre (Danilo Bahamonde, "el gitano"), que fuera el primer Encargado Nacional de la BRP, y es el impulsor principal de la Chacón. Persiste también la concepción de la firma colectiva (aún cuando el trabajo de la Chacón tenga un sello casi individual), el carácter artesanal de la labor. Las pocas veces que las pegatinas de la Chacón incorporan algo más que texto, persisten también algunos íconos reiterados de los murales de la Ramona Parra: la paloma que se convierte en mano, la flor, la estrella, la bandera chilena, los colores del arcoiris... Un repertorio de símbolos fuertemente convencionalizados, que remiten a lo que Nelly Richard llama "las versiones más codificadas de la sensibilidad opositora" que se vinculan con "la épica contestataria". Algunos íconos históricos recurrentes, aún con pesar, han sido desplazados: la Chacón firmaba originalmente con una estrella roja con borde amarillo, pero decidieron abandonarla cuando descubrieron que era el logo de la marca de jeans "Soviet".

También en la nominación de las brigadas aparece una matriz común: el homenaje a dos militantes comunistas. Ramona Parra, una joven de las Juventudes Comunistas asesinada por la represión en la Plaza Bulnes, en 1946. Juan Chacón Corona (1896-1965), militante del PC desde 1922, junto a Luis Emilio Recabarren, preso político, líder del FRAP e interlocutor de Salvador Allende hacia el final de su vida.

Nombres que concentran una historia, la de una organización combativa, poderosa³. El desplazamiento no es inocuo: de

[3] Cuando Bahamonde recuerda la elección del nombre de la Brigada Chacón, considera que esa figura sintetiza la época en que "a los comunistas les iba bien porque peleaban por el poder. Yo rescato esa historia porque la viví".

la mártir caída que renace con las brigadas en el momento del triunfo, al líder partidario de una época de gloria pasada —cuando lo que debe "renacer" es el partido—.

Y DIFERENCIAS

Las persistencias que señalo implican modernizaciones, adecuaciones de la Chacón a la nueva situación (de una "política de masas" a la iniciativa de un individuo apoyado en un pequeño grupo): se reformula la concepción de la política, el discurso, el procedimiento.

Las diferencias entre ambas experiencias dicen mucho de los

La línea muralista que inauguran las brigadas Ramona Parra es la del mural efímero, callejero, realizado por militantes (que no se consideran a sí mismos artistas) en condiciones de riesgo. Antes que de una manifestación artística, se trata de una intervención coyuntural sobre un hecho de la vida política.

cambios que estos 30 años (entre ellos, nada menos que 1973 y 1989) han significado para los soportes institucionales, las estructuras militantes, los imaginarios colectivos que las sustentaban. En cuanto a la modalidad de funcionamiento y al procedimiento empleado, la BRP reproducía la organización de una célula o regional del partido. Tenía un secretariado compuesto por 4 o 5 cuadros políticos, que decidían la consigna a pintar adecuándola a la línea de intervención partidaria y organizaban la tarea. Los integrantes de cada brigada se dividían de acuerdo a especializaciones: trazadores (a cargo del diseño del motivo), fondeadores (los que pintaban el fondo), rellenadores (cada uno a cargo de un color distinto), y fileteadores (los que colocaban una línea negra en los contornos del dibujo). Contaban con un viejo y destaralado camión, en el que cargaban los tarros de pintura y las brochas, al que llamaban "la tetera", y usaban, a modo de uniforme, un overol verde oliva donado por el sindicato obrero de la Planta Fiat. El relato testimonial de Luis A. Corvalán⁴ permite aproximarnos a su *modus operandi*:

"Los recursos eran escasos pero teníamos lo que nunca tuvieron los propagandistas a sueldo de la burguesía: audacia, juventud y coraje. Para sortear a la policía pintábamos a pleno día en el centro de

la ciudad, protegidos por los autos y los transeúntes. Nos esfu-
mábamos en un abrir y cerrar de ojos cuando aparecían los carabineros que con bastón en mano trataban inútilmente de arrestarnos. La brigada había desarrollado una alta y revolucionaria técnica. Eramos un grupo no superior a 25 brigadistas. Los mejores y más rápidos para dibujar los contornos de las letras se llamaban trazadores y eran los primeros en atacar el muro. Inmediatamente que aparecía la primera letra, se lanzaba al ataque el resto de la Brigada que cumplía la misión de rellenar las letras y pintar el fondo. Todo este trabajo era simultáneo. Al tiempo que aparecían las letras se pintaba al unísono la letra y el fondo usando diferentes colores. Pronto la rapidez pasó a ser nuestra mejor defensa ante la policía. Los trazadores, de una mirada, decidían la consigna adecuada para la dimensión del muro. Entonces partía uno de cada extremo y trazando las letras uno hacia delante y el otro en sentido inverso se juntaban matemáticamente al centro. De este modo los 'rellenadores' repartidos también en los grupos atacaban el muro simultáneamente por las dos puntas. Así lográbamos pintar en el muro de dos metros de alto por treinta de largo la consigna "CON ALLENDE VENCEREMOS", en dos minutos y medio" (Corvalán, 1976; p. 16-17).

[4] Luis A. Corvalán, entonces estudiante y dirigente de las JJCC de la carrera de Agronomía de la Universidad de Chile relata que ingresó a la Brigada, fue bautizado en la brigada central (con una agresión de matones) y crea la primera brigada universitaria Ramona Parra, con estudiantes de Arquitectura, Medicina, Ingeniería, Agronomía, Instituto Pedagógico y Escuelas de Arte.

El procedimiento de la Chacón es otro: de la producción colectiva y veloz en la calle al trabajo lento e individual del papelógrafo que permite el mismo efecto final de desplegar la consigna en la calle en pocos minutos, pero sin contar con un gran equipo humano. El riesgo de trabajar en la calle (que costó a la BRP y a otras brigadas heridos y hasta vidas por los enfrentamientos con grupos de choque o fuerzas represivas) ahora se reemplaza por la seguridad que otorga la intimidad del taller, en donde Bahamonde pinta la consigna en una bobina de papel durante largas horas del día. Esta labor solitaria sólo se rompe al finalizar



Brigada Ramona Parra (1972).

la tarde, cuando con un equipo de dos o tres y un auto, se despliega la consigna en el sitio escogido, fase que se realiza en lugares públicos y en horarios en los que circula mucha gente, para que la multitud preserve la integridad de los brigadistas. "La mejor seguridad nuestra es que había mucha gente", dice Bahamonde. Respecto de la elección (o la invención) de la técnica del papelógrafo: "cuando empezamos todavía estaba Pinochet. Era peligroso rayar la pared, se necesitaba gente, tiempo, recursos".

Otra zona de diferencias es la del lenguaje político, aquella que se evidencia en la lectura de las consignas. El carácter performativo y afirmativo de la retórica de los *slogans* que pintaban los brigadistas en los '60-'70 (del tipo "Pintaremos hasta el cielo. Hasta vencer") contrasta con la apelación desiderativa de los textos de la Chacón ("Que los nuevos tiempos... no privaticen nuestros sueños") o sus intentos (más o menos logrados de acuerdo al caso) de instalar el lenguaje político en un registro humorístico o de doble sentido.

Las dos consignas mencionadas hablan del futuro, pero varía en ellas el lugar de enunciador: de ser el activo protagonista del cambio (el que disputa la victoria), pasa a ser el sujeto pasivo cuyos sueños corren el riesgo de ser privatizados (enajenados).

Las cuestiones que aborda la Chacón dan cuenta de la ampliación de la política hacia los movimientos sociales a partir de lo que llaman "temas valóricos". Las variaciones en el discurso político se corresponden a una comprensión de la política muy distinta a la que predominó en los '60-'70: si entonces se impuso un mandato a la acción estrictamente política (incluso político-militar) que descartó especificidades de otros órdenes (culturales, profesionales, etc.), la idea que permea el discurso de la Chacón parece más cercana a considerar el carácter político de los asuntos de género, religiosos, etc. "Toda comunicación es política", dice el volante de presentación de la Chacón. "No somos neutrales ante ningún acontecimiento", explicita Bahamonde. Así se posicionan ante la ley de divorcio, por la igualdad de todos los hijos ante la ley ("Dejad que los niños vengan a mí: legítimos e ilegítimos"), la ley de reforma constitucional, así como homenajean al Che o se refieren a la fuga de los presos en helicóptero. Hay consignas de intervención ante la coyuntura ("La solución... que los diputados usen pasamontañas"), humorísticas ("Se fue Clinton... Ahora vendrán los tests de embarazo"), que denuncian formas de perpetuación del régimen militar (Santiago no se merece... un arzobispo pinochetista"), que asimilan la contaminación y el proyecto neoliberal modernizador ("El aire de Santiago... una sobredosis de modernidad?"), que interpelan a la juventud ("Jóvenes: hay que recuperar la esperanza y los sueños"). Incluso hay consignas que pueden ser leídas como un metadiscursio sobre sí mismas, una reflexión -de nuevo desiderativa- sobre la intencionalidad inscrita en la acción de la Brigada: "La política debería ser una práctica

de ideas". En cuanto a la estrategia comunicacional, si la Ramona Parra se proponía a plagar la ciudad con una consigna única que realizara la política central del partido (la famosa "+3 Allende. ¡Venceremos!", por ejemplo), la Chacón rara vez repite más de una vez una consigna (¿de la serialidad a la obra única?).

Otra diferencia radica en el carácter de organicidad respecto del partido político. Si antes la firma de las brigadas Ramona Parra, Elmo Catalán, Inti Pereda, o la que fuera, se asociaba explícitamente a un partido político o a una organización de base, esa pertenencia hoy en la Brigada Chacón es al menos conflictiva y de ninguna manera transparente. La BRP se definía como el "grupo de propaganda del PC". La Chacón surgió inicialmente en su seno, en tiempos de un turbulento XV Congreso, pero cuando Bahamonde decide "hacer política por sus propios medios y rescatar la experiencia de los '70" y continúa con la actividad fuera de la estructura partidaria, se crea otra Brigada Chacón -la oficial-, que acusa a los díscolos de estar financiados por otro partido. Ello da cuenta -más allá de las querellas típicas ante cualquier fractura de las organizaciones de izquierda- de la disputa por la (breve) historia y el reconocimiento del nombre.

La Chacón se sostiene en una voluntad individual o de un pequeño grupo que ha roto su vínculo con el PC y apuesta a otra candidatura. Una fundación financia la tarea (que demanda poco gasto, ya que se apoya en el trabajo artesanal y utiliza bobinas de papel de desecho). En lo que más gastan (vaya paradoja) es en las fotos: registran cuidadosamente cada una de las intervenciones de la Chacón, que tienen una duración efímera en la calle (entre dos o tres días a una semana). Un aprendizaje que también hicieron los artistas desde los '80 a esta parte: cualquier acción o performance alcanza existencia y circulación, si hay registro (fotografía o video) de ellas. Otra diferencia a señalar, ya que esa preocupación estaba muy lejos de las producciones artísticas efímeras y callejeras de los '60⁵.

[5] Casi no quedan fotos de la BRP. Dice Bahamonde: "En esa época no nos preocupábamos por dejar testimonio".

EL CAMPO DEL MURALISMO

La colocación *residual* de la práctica político-visual de las brigadas muralistas puede pensarse tanto dentro del campo de la política, como dentro del campo del muralismo⁶ si es que pudiera sostenerse la hipótesis de la existencia de este último como espacio relativamente autónomo. En la historia del muralismo chileno aparecen dos tradiciones distintas, vivas en la actualidad. Ambas tuvieron un origen político (y diría más, vinculado a la órbita de influencia del Partido Comunista).

[6] Justo Pastor Mellado (1995) considera que la "pintura mural" constituye más un campo que una "escuela mural chilena" propiamente dicha.

La primera tradición tiene su mito fundacional en la visita de Siqueiros en 1941, cuando pintó en una escuela de Chillán su mural "Muerte al invasor". Es el mural perenne, hecho con materiales nobles y perdurables, que decora los muros de las instituciones de la Nación (escuelas, ministerios). Pablo Oyarzún la vincula "a la pintura épica que, bajo la influencia del muralismo mexicano, extiende sobre superficies monumentales, en emplazamientos públicos, un discurso de contenido indigenista y popular"⁷. Justo P. Mellado considera que "han sido desmanteladas" las condiciones de este "modelo de arte público", en tanto esos grandes proyectos murales oficiales corresponden a un Estado que fue afectado gravemente desde 1973. Esta tradición tiene, sin embargo, cierto viso de continuidad en los últimos años en emprendimientos de índole priva-

[7] Esta tradición tuvo sus repercusiones en otros países latinoamericanos. En los '60 son muchos los pintores que asumen como propio el programa muralista mexicano. Durante el velazquismo, en varios ministerios peruanos se inauguraron esos frescos épicos; también en Argentina, la labor de Ricardo Carpani en sindicatos construye una estética hermana a la que analizamos. Un manifiesto de la BRP (1971) diferencia la experiencia -en otros contextos revolucionarios en el continente- de los muralistas mexicanos y vallas cubanas: no son artistas sino "estudiantes, campesinos, obreros y cesantes". Yo diría que fundamentalmente son militantes.

da en los murales que renombrados plásticos chilenos realizan para grandes empresas —en las estaciones del Metro, la Mutual de Seguridad de la Cámara Chilena de la Construcción, algunos bancos, etc.—, lo que marcaría la transición a “la hegemonía cultural de la nueva situación empresarial”.

La otra línea, que inauguran las brigadas Ramona Parra, es la del mural efímero, callejero, realizado por militantes (que no se consideran a sí mismos artistas⁸), en condiciones de riesgo. Se

[8] Bahamonde recuerda que fue elegido para encabezar la tarea por sus cualidades políticas, de liderazgo, y no por ninguna cercanía con lo artístico (“Me dieron esa tarea”). Había entrado a militar en las JJCC a los 14 años en Valparaíso.... En la formación de la BRP, dice, “no había ninguna pretensión artística”.

[9] Estas dos tradiciones no son puras y sin duda hay casos de cruce. Por ejemplo, Julio Escámez, un pintor que realiza pintura efímera en los muros en 1970 (V. Galaz-Ivelic).

trata, antes que de una manifestación artística, de una herramienta de intervención política, un procedimiento que recurre a textos e imágenes con el fin de propaganda electoral o de intervención coyuntural sobre un hecho de la vida política⁹. También esta tradición tiene su mito fundacional. De las distintas versiones parece desprenderse que existían brigadas esporádicas y anónimas que hacían rayados en las campañas electorales de 1958 y 1964. Pero el momento en que se constituye como tal la Brigada Ramona Parra es en 1968¹⁰ cuando se organiza una gran marcha de jóvenes por

[10] El siglo informa el 6 de septiembre de 1970 que se cumple el primer año de labor continuada de la BRP, por lo que deducimos que entre la marcha de Vietnam y la conformación regular de la brigada pasó al menos un año.

Vietnam desde Valparaíso a Santiago que dura tres días. De nuevo el relato de Corvalán:

“Hay alguien que no podemos olvidar. Se nos unió desde los primeros pasos a las orillas del mar y la arena de Valparaíso. Es una heroína del pueblo asesinada en combate durante una manifestación popular de 1946. Ha venido a nacer de nuevo para entregar otra vez juventud por un nuevo amanecer para Chile. En cada peñasco del cerro, en cada baranda de un puente, en cada muralla de la ciudad, ha escrito con letras cada vez más grandes “VIET-NAM VENCE-RA” BRP (Brigada Ramona Parra). Así vino Ramona Parra y se convirtió en brigada”¹¹.

[11] Luis Alberto Corvalán, 1976, p. 15.

El momento en que la BRP, que se multiplica en brigadas muralistas en todo Chile, la brigada Elmo Catalán, una organización similar surgida en el Partido Socialista, y otras brigadas constituyen un fenómeno que adquiere masividad es en la campaña electoral del '70. Todos los partidos (incluso los de derecha) arman brigadas similares.

Una semana antes de las elecciones presidenciales de 1970, todas las brigadas de la UP se coordinan en una iniciativa llamada “Amanecer Venceremos”. Durante toda la noche del 1ro. de septiembre se pintaría sólo la consigna “+3 Allende Venceremos ¡Unidad Popular!”, movilizándolo por primera vez a muchísimos jóvenes que estarían a cargo, en grupos de 15, de un brigadista experimentado. Cientos de brigadas y cuatro camiones cisterna repartiéndolo lograron que a la mañana siguiente la consigna estuviera unas 15 mil veces repetida sólo en Santiago

“Los novatos y los ‘veteranos’ sentían que el enemigo no podría recuperarse de esos golpes, una a una iban pasando las murallas a poder del pueblo. (...) No pudieron recuperarse del golpe”: el 4 de septiembre triunfa Allende, termina Corvalán. Lo significativo de este relato es el poder que este dirigente de las JJCC le atribuye a los rayados de la BRP: la apropiación simbólica de los muros de la ciudad aparece como un determinante del triunfo electoral.

Entre el '68 y el '70, la actividad de la BRP se limitó a consignas que no iban acompañadas por imágenes. Las imágenes se incorporan después, según Bahamonde, el 4 de septiembre de 1970, al otro día de la elección presidencial, para expresar la alegría

Las cuestiones que aborda la brigada Chacón dan cuenta de la ampliación de la política hacia los movimientos sociales, a partir de lo que llaman “temas valóricos”. Las variaciones en el discurso se corresponden a una comprensión de la política muy distinta a la que predominó en los 60-70, cuando el mandato a la acción estrictamente política (incluso político-militar) descartaba especificaciones de otros órdenes.

por el triunfo de Allende. Alejandro “Mono” González, estudiante de escenografía y militante de las JJCC, es el primero que incorporó dibujos en los murales de las BRP. Imágenes que pueden leerse como una escritura lineal, por el carácter unívoco de sus connotaciones o incluso por la secuencia de sus construcciones alegóricas. “Asumen la forma, al igual que las antiguas leyendas, de un trazado escritural que precisa así de la escritura lineal, que se va entrelazando y leyendo de izquierda a derecha” (O. Aguiló). Tanto el texto como la imagen apuntan a “ilustrar el programa del PC” (O. Aguiló), a “ilustrar la política cultural de la III Internacional en América Latina” (J.P. Mellado).

La actividad de la BRP duró hasta el día del golpe militar. Pero desde el '72 se había retornado a la pura agitación de consignas sin imágenes, porque el clima festivo de los inicios del gobierno había cedido ante los enfrentamientos con las corporaciones y la burguesía. En esa vuelta se evidencia que las brigadas estaban supeditadas a ritmos que nada tenían que ver con las regulaciones autónomas del campo artístico.

Los brigadistas, como vimos, reivindican la eficacia política de su labor y no consideran lo que hacen como arte. La mirada que estetiza la producción visual de las brigadas proviene de otro lado. Quisiera historizar esta cuestión.

LAS BRIGADAS EN LA POLÍTICA CULTURAL DE LA UP

Hay dos hitos durante el gobierno de la Unidad Popular que marcan lo que llamo “un efecto estetizante” sobre la producción de las brigadas muralistas: la participación de varios artistas consagrados (Matta, Balmes, Barrios, Pérez) en la realización de una serie de murales, y el ingreso de las brigadas al Museo de Arte Contemporáneo.

En relación al primer hito, Bahamonde recuerda que no había hasta 1970 ninguna vinculación entre los brigadistas y los artistas del PC. Los consideraban “muy académicos” y distantes, porque “estaban en la Facultad”, lo que puede ser leído como un síntoma del marcado antiintelectualismo que la política radicalizada adoptó en esos años. Son los artistas plásticos, muchos de ellos cercanos al PC¹², los que se acercan a las brigadas y les proponen pintar con ellos. “Cuando nos reunimos es porque



[12] El área expandida de influencia que el Partido Comunista ejercía en la cultura chilena en las décadas previas al golpe del '73 se evidenciaba en que tanto los pintores informalistas del Grupo Signo como los más jóvenes plásticos experimentales que disputaban la hegemonía de los primeros, todos mantenían un lazo más o menos orgánico con el PC. Una frase exagerada que se reiteró en varias entrevistas da cuenta de esa omnipresencia: "No se podía no ser comunista".

quieren trabajar con nosotros por el impacto de lo que hacíamos en la calle", prosigue Bahamonde.

En 1970, a lo largo de unos doscientos metros a orillas del Mapocho se pintó una serie de murales que narraban la historia del movimiento obrero chileno y la historia del PC (dos historias que se superponen para suponerse una sola). Participan los artistas plásticos Pedro Millar, Luz Donoso, Hernán Meschi, acompañados por estudiantes y docentes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. La BRP también obtiene colaboración de Matta: pintan el mural "Primer gol del pueblo chileno" con él en la Municipalidad de la comuna de La Granja, en 1971.

Esta participación cambió en cierta medida el carácter de los murales que venía produciendo la BRP. Se reconocían trabajos "al estilo de" determinado artista, aún cuando fueran colectivos, y dejaron de ser efímeros: perduraron hasta el golpe de estado, e incluso una subida del nivel del río Mapocho los descubrió parcialmente, hasta que fueron de nuevo cubiertos con pintura gris.

El segundo hito requiere ser pensado como parte de la política cultural de la UP. Los programas electorales allendistas fueron sumamente escuetos en sus definiciones al respecto:

"El nuevo estado procurará la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística" (Programa de la UP, 17-12-1969).

"El proceso social que se abre con el triunfo del pueblo irá conformando una nueva cultura orientada a considerar el trabajo humano como el más alto valor, a expresar la voluntad de afirmación e independencia nacional y a conformar una visión crítica de la realidad" (Programa de la UP, Campaña de 1970, "Cultura y Educación").

Ya vimos que desde las organizaciones políticas que conformaban la UP se impulsaron las brigadas muralistas, formas organizativas que produjeron una visualidad característica: colectiva, callejera, anónima, efímero, realizado en plazos breves y urgidos y sin pretensión de perdurar, producida (en principio) por militantes no-artistas, no concebida como arte sino como herramienta de propaganda y agitación política.

Después del triunfo de la UP, que coincide como ya vimos con la aparición de imágenes en los murales, se formulan para las brigadas objetivos de más largo alcance: "transmitir una nueva idea al pueblo a través del color y la imagen", "contribuir eficazmente a crear la 'nueva conciencia', la 'conciencia revolucionaria'". Las brigadas "seguirán su labor, esta vez destinadas a divulgar las metas y trabajos del Gobierno Popular, a la vez que entregando arte al pueblo. (...) Queremos que la cultura salga a la calle. (...) Debe terminar el individualismo del artista" (El siglo, 7.9.1970, el subrayado es mío). Aparece, pues, una doble dirección en lo que se espera de la producción de las brigadas: una herramienta de comunicación con las masas de los logros del régimen, por un lado; una vía para democratizar el acceso al arte, por otro.

Esta tensión política no sólo se vislumbra en el caso de las brigadas. Podría extenderse a la apelación a técnicas seriales para producir afiches o calendarios¹³. La exposición "Cuarenta primeras medidas del gobierno de la UP" (1970) muestra el servicio ilustrativo que se pide al arte y la "superación" en cuanto a

[13] También se proyectaron diapositivas que mostraron sus producciones callejeras.

relaciones efectivas entre actividad artística y política (Oyarzún, 1987-88; p. 301).

Pareciera tratarse de una política que oscila entre acercar manifestaciones de arte culto a los sectores populares (lo que resulta evidente en iniciativas como "El tren de la cultura", por ejemplo), o generar condiciones para que sean dichos sectores los que produzcan nuevas manifestaciones. Esa dualidad es visible en el caso que analizan Pastrana y Threlfall (1974, p. 80) acerca del movimiento de pobladores de "Nueva Habana" (rebautizada por el régimen militar como Nuevo Amanecer), en donde se constituye el Frente Cultural (en noviembre de 1970) con los objetivos de "entretener, concientizar y educar a la población". En el subfrente de Teatro actuaban artistas de izquierda, de la escuela de Teatro de la Universidad de Chile, que declaraban: "nosotros queremos que los mismos pobladores sean los que monten su obra y que hagan teatro".

En relación a las brigadas, podría especularse que fueron percibidas como avanzada de la "nueva cultura" que debía emerger en el camino al socialismo. Desde la gestión oficial (Miguel Rojas Mix como director del Instituto de Arte Latinoamericano y Guillermo Nuñez a cargo del Museo de Arte Contemporáneo) se atiende rápidamente al fenómeno. La muestra "Las brigadas muralistas" (1971) fue una de las primeras que se realizaron con el patrocinio del IAC. En ella participan la BRP y la Inti Pereda (PS). Este ingreso al museo produce múltiples efectos: por un lado, otorga legitimidad y estatuto artísticos a quienes hasta entonces no los tenían; por otro, altera los modos de producción de las brigadas, al quitarlos de la calle y, sobre todo, al pedirles que en lugar de usar las paredes del museo empleen grandes telas para desplegar allí su labor¹⁴.

[14] Por ejemplo, «El pueblo tiene arte con Allende», 80 exposiciones de los artistas de la UP, realizadas entre el 12 y el 22 de agosto de 1970.

LOS '80: LO RESIDUAL (DEL ARTE, DE LA POLÍTICA)

Durante el exilio, que afectó a muchos ex-integrantes de las brigadas, se prosigue, en cierta medida, con la mirada estetizadora sobre la práctica muralística. No parece casual que cuando las condiciones políticas variaron drásticamente y ya no se podía esperar un efecto político masivo de los murales, entonces se resalta el carácter artístico de los mismos. Y también el de sus realizadores: varios ex brigadistas estudian, en esos años, disciplinas artísticas o para-artísticas. Fundaciones, universidades o alcaldías les dan espacio y recursos para que hagan murales acerca de Chile y de América Latina (en Canadá, Italia, Alemania, etc.). Bahamonde, por ejemplo, estudia diseño gráfico en Cuba, e incluso empieza a mostrar su obra en galerías. Realiza un mural en la Universidad de Ottawa, en 1979.

En tanto, en el Chile de los '80, como parte de la lucha contra la dictadura, aparecen nuevas brigadas muralistas (se calcula la existencia de 60 brigadas en Santiago, 30 que se reúnen en forma esporádica y otras en formación). Las JJCC lanzan de nuevo la BRP (en forma más esporádica, menos organizada). Surgen decenas de brigadas en todo el país¹⁵, que fueron núcleos organizadores de la oposición. Incluso también funcionaron como "formadores" en el enfrentamiento militar: aparecieron murales sobre cómo usar un fusil, cómo armar una bomba molotov.

[15] Entre varios otros grupos, en los '80 surgen las siguientes brigadas: Grupo Sindicato, Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT), Jóvenes Cristianos de la comunidad de base de Pudahuel, Brigada La Garrapata (anarquistas), Brigada Pedro Mariqueo (joven mapuche asesinado en una concentración del año 84), Brigada Cecilia Magni (BCM), Pobladores de Villa Navidad, La Escala, Brigada Gastón Lobo (Juv. Radical Revolucionaria), Brigadas Laura Allende (sólo integrada por mujeres, y dedicada a temas "femeninos"), Brigada Salvador Allende (BRISA), Atelier La Caleta (1986), Colectivo Perilla (Viña del Mar, 1989), Taller Copihue (Viña del Mar). En 1988, en la campaña por el No en el plebiscito, surge una Coordinadora Metropolitana de Talleres y Brigadas Muralistas.

Esta década señala un reposicionamiento de las prácticas

muralistas. Años después de la obturación que implicó el golpe del '73, tiene lugar un resurgimiento de las brigadas que, más allá de su proliferación, ocupa un lugar bien diferente al que acabamos de analizar, tanto en el campo artístico como en el campo de la política. Aquí es donde la noción de lo *residual* que propone Williams resulta significativa para analizar el caso en cuestión.

La llamada "escena de avanzada" reconfigura el mapa de las artes plásticas chilenas, y propone una estrategia de subvertir de modos velados los espacios instituidos instalándose dentro mismo de esa trama, a partir de prácticas artísticas eminentemente conceptuales. El C.A.D.A. construye una genealogía que vincula sus acciones de arte con la BRP, cuando escribe en 1982 que:

"La postulación entonces de las acciones de arte como un 'Arte de la historia' debe ser aprendido en todas sus consecuencias, su éxito o fracaso no es ajeno al éxito o fracaso de las perspectivas de alteración total del entorno y en última instancia de la producción de una sociedad sin clases. La obra la completa la historia y ello retrotrae cualquier acción al aquí y al ahora en que esa producción se juega. Su antecedente más inmediato son las Brigadas Ramona Parra. La borradura de esos murales estaba ya contenida en el momento en que fueron pintados. El tiempo que Chile ha vivido desde entonces es parte de esa obra inconclusa... Al cerrar, vaya nuestro homenaje a ellos" ("Una ponencia del C.A.D.A.", Revista Ruptura, Nro. 1, p. 2, Ed. CADA, Santiago de Chile, agosto de 1982).

Pero ello no implica ningún parentesco entre la avanzada y las nuevas brigadas, parte de lo que Nelly Richard llamaría "el discurso ortodoxo de la cultura contestataria". En un sentido similar, Justo P. Mellado (1995) considera el lugar relegado de las brigadas muralistas en el campo artístico de las últimas dos décadas en términos de una "subcultura estética colectiva", un "micromovimiento social organizado desde la práctica pictórica mural, realizada por una alianza objetiva entre ciertos núcleos de artistas en situación crítica frente a los circuitos artísticos existentes y miembros activos de comunidades de base".

Por cierto, la colocación *residual* también afecta, en la reestructuración del mapa político que implicó la transición, a la organización política que estaba directamente involucrada en las prácticas político-visuales a las que me he referido. El vínculo entre arte y política suele establecerse en términos de instrumentalidad, de supeditación (o el arte al servicio del mandato de la política, o la política como contenido del arte). Contra lo que podría pensarse a primera vista, en la práctica político-visual de las brigadas muralistas no es el arte el que recibe el mandato de la política, sino la práctica política la que genera un recurso que poco después es legitimado como artístico, por ser visualizado como una avanzada de la "nueva cultura" que se estaba gestando en el proceso revolucionario. No es la primera vez

[17] He trabajado esa hipótesis para pensar el caso de la vanguardia artística argentina en el año '68. V. A. Longoni y M. Mestman, "Vanguardia y revolución: acciones y definiciones para una 'nueva estética'. Argentina 1968", en: *La abolición del arte*, México, UNAM, 1998.

que un recurso político es apropiado y convertido en material artístico¹⁷, en tiempos en que los límites entre una y otra actividad son puestos en cuestión.

La historia de las brigadas muralistas es aquella que relata cómo una herramienta de propaganda política se cruza con la práctica de los pintores a partir de adhesiones políticas, y también cómo un militante deviene artista. Habla del aprendizaje de las organizaciones políticas de la eficacia comunicacional de instalar producciones visuales en la trama urbana.

Lo que he intentado aquí, un poco a contrapelo de otros abordajes al caso, es correrme de evaluarlo como un proceso



Brigada Chacón (1998).

emergente dentro del campo artístico. Lo concibo, en sus inicios, como una herramienta estrictamente política que luego se estetiza, y que a partir de allí es legitimada por los gestores y los artistas plásticos de la UP que la entendieron como manifestación de la "nueva cultura" por la que bogaban. Desde allí es que las brigadas son visualizadas como parte del arte.

Como bien sugirieron los miembros del C.A.D.A. respecto del "arte de la historia", "su éxito o fracaso no es ajeno al éxito o fracaso de las perspectivas de alteración total del entorno y en última instancia de la producción de una sociedad sin clases". No se trató de un éxito, lo sabemos demasiado bien. Queda en la escritura de la historia de esa derrota, rehabilitar las experiencias otrora radicales que aún conforman —desplazadas, descentradas, pero activas— el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Osvaldo Aguiló M., "Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto", CENECA, mimeo, enero de 1983.
- Ebe Bellange, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago, LOM-CESOC, 1995.
- Luis Alberto Corvalán, *Escribo sobre el dolor y la esperanza de mis hermanos*, Sofia-Press, 1976.
- Alberto Díaz Parra (introd.), *Muralismo, Arte en la cultura popular chilena*, Editado por el Comité de Defensa de la Cultura Chilena, 1989.
- Milan Ivelic y Gaspar Galaz, *Chile arte actual*, Valparaíso, Ed. Universidad de Valparaíso, 1988.
- Justo P. Mellado, *La novela chilena del grabado*, Mellado, Justo Pastor, Santiago de Chile, Ed. Economías de guerra, 1995.
- Justo P. Mellado, "Postfacio", en: Ebe Belange, op. cit.
- Pablo Oyarzún, "Arte en Chile de veinte, treinta años", en Chile: 1968-1988, Los ensayistas, Georgia Series on Hispanic Thought, Nros. 22-25, Georgia, 1987-1988.
- E. Pastrana y M. Threlfall, *Pan, techo y poder (el movimiento de pobladores en Chile 1970-73)*, Buenos Aires, SIAP, 1974.
- Nelly Richard, "Destrucción, reconstrucción, desconstrucciones" en *La insubordinación de los signos; cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Augusto Varas (comp.), *El Partido Comunista en Chile*, Santiago, CESOC-FLACSO, 1987.
- Anales de la Universidad de Chile, *Nueva época*, Nro. 1, Abril-junio de 1971.

Se ha recurrido, también, a diversas fuentes primarias: material hemerográfico, volantes, programas y plataformas electorales de la UP, etc., así como a entrevistas.

Las consideraciones aquí volcadas tienen como tope el mes de julio de 1998, mes en el que relevé un nutrido corpus documental y realicé numerosas entrevistas en Santiago de Chile gracias a una beca del programa "Postdictadura y transición democrática", en la Universidad Arcis. No volví a entrar en contacto con las producciones de la Brigada Chacón desde entonces, por lo que mis observaciones pueden no ser pertinentes en relación a su itinerario posterior.

TRAMA URBANA Y FUGAS UTOPICAS.

NELLY RICHARD.

Ensayista y crítica, autora de "Residuos y metáforas; ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición" (1998).

El tema de las intervenciones urbanas muestra los sobresaltos de sentido que el arte desencadena en el reticulado de la ciudad, transgrediendo los lineamientos fijos de la organización cotidiana de lo social con imágenes, fugaces e incompletas, que solicitan la mirada del espectador-transeúnte para cursar su trayecto intercomunicativo.

En Diciembre de 1999, cuando este N° 19 de la Revista de Crítica Cultural entre en circulación, los modos de ser de la ciudad de Santiago (sus tristezas y desánimos; sus perplejidades e indignaciones; sus rebeldías y vagabundeos) se verán interceptados por dos procesos, uno coyuntural y el otro más definitivo, de reordenamiento de sus marcas de ciudadanía y de vivencias híbridas: 1) el panorama de las elecciones convertirá a los muros de la ciudad en el soporte - diagramado, programado- de una propaganda impresa hecha de rivalidades fotogénicas y de competencias verbales en torno a la palabra "cambio" que las campañas del futuro buscan demarcar semánticamente de los ejes de continuidad política que, insidiosamente, amenazan con confundir novedad con repetición; 2) el abismo de fin de siglo de la globalización capitalista traza un paisaje del 2000 donde el cambio ya aconteció, gracias al vector-circulación de la mercancía y de la información que trata de reducir todos los signos (por dispares o residuales que sean los tiempos y los modos de vida a los que remiten conflictivamente) al mismo paradigma, liso y saturado, de transparencia comunicativa y de brillo publicitario.

La escenografía postdictatorial de Santiago de Chile se ve envuelta en esta superposición de finales anunciados (el fin de la Transición, el fin del milenio) que prometen gubernamentalidad democrática e integración satelital sin que logremos imaginar qué destino les quedará flotando a las heterogeneidades urbanas, a las caotizaciones periféricas de lenguas y de cuerpos no muy convencidos de que estos alineamientos ya previstos del mañana sean lo único posible y deseable en materia de civilidad, de roles públicos y de actuaciones culturales, como si no existiesen otras narrativas más complejas e incisivas -en pliegues y desvíos, en revueltas de imaginarios- que las ya pactadas finisecularmente.

El tema de las intervenciones urbanas muestra los sobresaltos de sentido que el arte desencadena en el reticulado de la ciudad, transgrediendo los lineamientos fijos de la organización cotidiana de lo social con imágenes, fugaces e incompletas, que solicitan la mirada del espectador-transeúnte para cursar su trayecto intercomunicativo. Lo que hacen las prácticas artísticas de intervención urbana es tomarse por sorpresa las redes de socialidad del espacio público que damos por sabidas, creando ambiguos intervalos de movilización y dispersión del sentido que renuevan e intensifican la experiencia de la calle al confrontar su habitualidad a modos aún no señalados de deambular por entremedio de las redes de vigilancia y clasificación de los signos. Las acciones de arte del CADA (1979) y -ejemplarmente- el trabajo de L. Rosenfeld "Una milla de cruces sobre el pavimento" se propusieron interrumpir las rutinas normalizadoras de la cotidianidad urbana y alterar su sintaxis represiva de miedos y acatamientos; trastocar la uniformidad pasiva de lo social con las señas fugitivas de lo contingente y de lo aleatorio vueltos materiales escénicos: textualidades diseminadas al azar de los encuentros callejeros sin rumbo de autoría, gestualidades artísticas que, desprotegidas, se esculpen *en vivo y en directo* con la calle de trasfondo móvil e inestable; precarios trazos de significación que llaman disparadamente a la intersubjetividad desde el riesgo y la incertidumbre de la cita desconocida, azarosamente colectiva.

ARTE-VIDA: LA CITA NEOVANGUARDISTA.

El grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) fue creado en 1979, hace exactamente veinte años, en el convulsionado paisaje de la dictadura chilena. Compartió con la "escena de avanzada" -en una relación no exenta de divergencias polémicas- sus experimentaciones de lenguaje y sus heterodoxas transgresiones de soportes y géneros destinadas a reconceptualizar los nexos entre crítica e ideología; entre formas artísti-

PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE, 1979



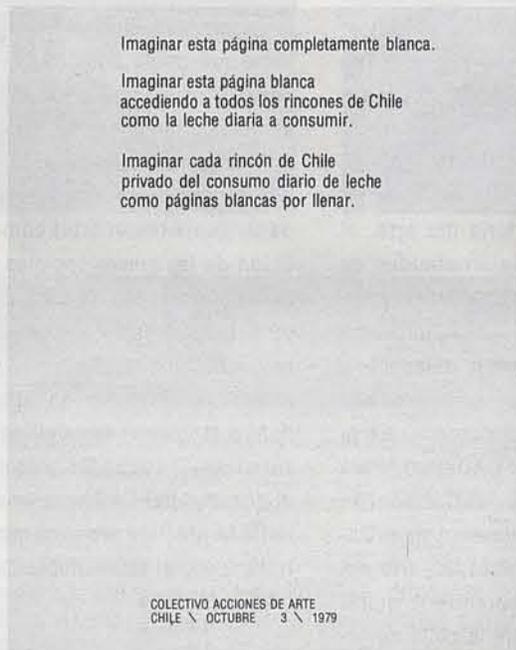
1. Varios artistas chilenos convocados por el CADA distribuyen cien litros de leche (cuyas bolsas citan el "1/2 Lt." de la Unidad Popular) en las poblaciones de Santiago.



2. Diez camiones lecheros de la industria Soprole desfilan por la ciudad y se estacionan frente al Museo Nacional de Bellas Artes. Un paño blanco extendido por los artistas en la fachada del Museo tacha su entrada.



3. Una pantalla de video reproduce, desde el interior de un camión, la acción en directo.



4. Una página de la revista Hoy es simultáneamente intervenida con el texto aquí señalado.



6. En la galería de arte "Centro Imagen", se sella una caja de acrílico que contiene bolsas de leche, un ejemplar de la revista Hoy y la cinta del texto leído frente a la Cepal. La leche permanece en la caja hasta su descomposición bajo el texto impreso en el acrílico: "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".



5. 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.



Al ocupar una multiplicidad urbana de tramas relacionales y situacionales que diseminaron sus enunciados por las rendijas de la cotidianeidad del poder, el contradiscurso del CADA se desplazó por las zonas de riesgo de cuerpos y signos en disidencia.

cas y representaciones sociales; entre márgenes, poder e instituciones.

Integrado por dos escritores (Raúl Zurita y Diamela Eltit), un sociólogo (Fernando Balcells) y dos artistas visuales (Lotty Rosenfeld y Juan Castillo), el grupo CADA planteó, desde su formación, la tensión interproductiva de una combinación de registros entre lo cultural (el arte, la poesía, el video, 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 en oposición a la dictadura).

Los principales trabajos firmados por el grupo CADA resignifican contextualmente los anhelos reivindicativos de las vanguardias que buscaron translimitar y fusionar los escenarios del arte, de la política y de la sociedad. Pero se nota en dichos trabajos una diferencia de tratamientos entre, por un lado, las acciones de arte que intervienen la ciudad *segmentariamente* (descomponiendo -por tramos- la figura del sistema total según ejes pluridimensionales que cortan y rearticulan la materialidad social de diversos soportes productivos: la repartición de la leche en una población; el desfile de los camiones frente al Museo; la ocupación de páginas en diversos medios de comunicación; etc.) y, por otro lado, el enmarque discursivo de los panfletos y manifiestos que rodean estas acciones de arte con el tono -predominantemente zuritiano- de una proclama utópica que inscribe su fusión arte/vida en un horizonte de reintegración metafísico-revolucionario.

En la línea de las vanguardias, los manifiestos del CADA parten cuestionando los dispositivos institucionales (la historia del arte, el museo y las galerías) encargadas de acotar el valor de artisticidad de la obra y de circunscribirlo a un determinado marco de diferenciación estética. Para el CADA, revolucionar el significado y la función del arte pasa por problematizar la *convencionalidad* del límite entre arte y no-arte, haciendo explotar esta división normativa, transgrediendo sus marcas para diseminar las energías fluyentes del acto creador en la superficie múltiple del cuerpo social. 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 blanco que obstruye virtualmente su entrada (el Museo como alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado y, a la vez, como símbolo del oficialismo cultural de la dictadura), dicha censura se ejerce metafóricamente desde la calle de todos los días que se encuentra convertida -por "inversión de escena"- en el verdadero Museo a visitar y contemplar. La calle contesta el tiempo muerto (estático) de los cuadros de Museo y denuncia la convención elitista de la pintura recluida en el adentro selectivo del arte gracias al efecto de irrupción y disrupción que la performatividad comunitaria de una *obra-acontecimiento* introduce, sorpresivamente, en la linealidad bajo control del orden diario.

Para lograr la finalidad vanguardista de que "arte" y "vida" intercambien sus marcas, no hace falta sólo abolir las divisiones físicas (los muros de la galería o del museo) que lo confinan y lo segregan institucionalmente, sino también anular los rasgos de excepcionalidad que "distinguen" el significado privativo y selectivo del arte en sus niveles de producción y recepción individuales. En los trabajos del CADA, la imagen del autor se desindividualiza hasta perderse -multiplicada- en el anonimato: "cada hombre que trabaja por la amplia-

ción, 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 por una trascendente voluntad de arte.

El llamado vanguardista a vivir el arte como fusión integral entre la performance estética y las gestualidades cotidianas, implica denunciar "la autoreferencialidad del arte y el concepto de práctica específica" para reconciliar arte y vida en un mismo plano de continuidad, sin divisiones ni compartimentaciones de esferas ni de valores¹. Una vez borradas las separaciones y diferenciaciones entre praxis social y discurso artístico, el arte y la política de-

berán también confundir sus marcas de representación y de acción. El militante vanguardista del CADA lo llevó a definirse a sí mismo como "fuerza revolucionaria" que, por una parte, busca la transformación radical del concepto artístico y de sus medios de producción pero que, por otra parte, subordina la eficacia de estas transformaciones ejercidas sobre el

subsistema "arte" a un proyecto más amplio (global) que debe orientar la legitimidad histórica del quehacer artístico². Un horizonte teleológico de cumplimiento histórico-social de la obra sobredetermina su sentido, y remite el juicio sobre su valor artístico a la macrodimensión de

cambios que lo deberán completar y justificar. Estas consideraciones visionarias sobre el rol precursor del arte que anticipa el devenir social, exaltaron una concepción finalista de la historia que debía coincidir con el advenimiento de "una sociedad sin clases"³. Reencontramos el llamado a la no-división como principio de igualdad revolucionaria -entre texto y paisaje, obra y vida, arte y política, discurso y realidad- que promete tanto la borrada de los géneros

y la disolución de las especificidades de lenguaje (en el arte) como la abolición de las clases sociales y de sus antagonismos (en la política). Liberar el arte de los condicionamientos restrictivos de la "división del trabajo" que norma la profesionalización artística y su regulación cultural⁴; integrar las diversas fuerzas productivas a la imagen reconciliada de una totalidad integrada (la "sociedad sin clases") serían los vectores de emancipación a partir de los cuales el discurso del CADA pretende fundir tanto la práctica artística como el cotidiano social en la utopía de una sociedad indivisa.

[1] "Aquellos que permite, en los países capitalistas desarrollados, distinguir entre distintas actividades como la política, la ciencia, el arte o la religión, y de ese modo definir objetivos específicos, estrategias propias, grados de desarrollo de los distintos sistemas, es exactamente lo que se pone en cuestión en estas otras realidades (dependencia, colonialismo, regímenes autoritarios) por el simple hecho de confrontar cualquier especificidad con el panorama global de nuestra situación". "Una ponencia del C.A.D.A.", *Diario Ruptura*.

[2] "La obra plantea su eficacia en la perspectiva general de la construcción de un orden distinto" y "la expectativa, catastrófica o esperanzada, de un cambio en el conjunto de las relaciones sociales, opera como espejo de su propia base material". *ibid.*

[3] "La postulación entonces de las acciones de arte... no es ajena al éxito o fracaso de las perspectivas de alteración total del entorno y en última instancia, de la producción de una sociedad sin clases". *Ibid.*

[4] "Así, conjuntamente, construimos el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes; borrando los oficios; la vida como acto creativo". "¡Ay Sudamérica!".

VEINTE AÑOS DESPUÉS.

Son varios los rasgos que comprometen ese discurso del CADA con la ideología de la ruptura profesada por las vanguardias y neovanguardias que buscaron el desmantelamiento de la ideología burguesa del arte y la revolución de las formas sociales: la recurrencia programática del panfleto que siempre acompaña las acciones de arte del CADA con sus tonos predicantes, exhortativos, militantes, concientizadores, profetizantes, etc.; la fe radicalista en una contrainstitucionalidad absoluta; el utopismo mesiánico de un proyecto de alteración *total* que subordina la eficacia de la obra al metasignificado redentor del cambio revolucionario; la concepción teleológica de una historia guiada ascendentemente por la finalidad última de una totalidad integrada que sobredetermina la marcha de su acontecer; etc.

Varios protagonistas de la "escena de avanzada" hicieron valer un juego de posturas estético-críticas que manifestaba su distancia con el maximalismo histórico y social de la retórica del CADA, desde obras

¡AY SUDAMERICA!, 1981

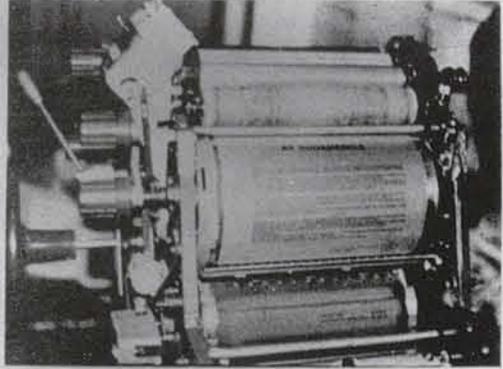
“¿Qué tienen que ver los aviones y el vuelo con el arte? La respuesta no necesita ser única, y quizá en múltiples versiones puedan darla todos los artistas y espectadores callejeros que el domingo 12 de julio a mediodía vieron como seis pequeños bimotres, en perfecta formación sobrevolaron Santiago en circuitos concéntricos disparando 400 mil volantes sobre las calles y casas de Conchalí, Pudahuel, La Granja, La Florida y los faldeos de La Pirámide.

La Dirección de Aeronáutica había dado el permiso de vuelo; las Fuerzas Armadas el de filmar y fotografiar desde el aire, y la Municipalidad de cada comuna el de lanzar los papeles. Alcaldes, secretarios comunales, pilotos, carabineros, pobladores y artistas, quedaron relacionados en torno a una actividad artística realizada por el Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.)”

Ana María Foxley, Un “maná artístico” en Revista HOY, Julio de 1981.

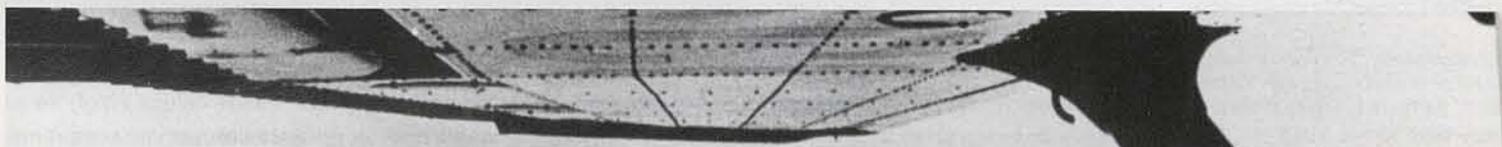
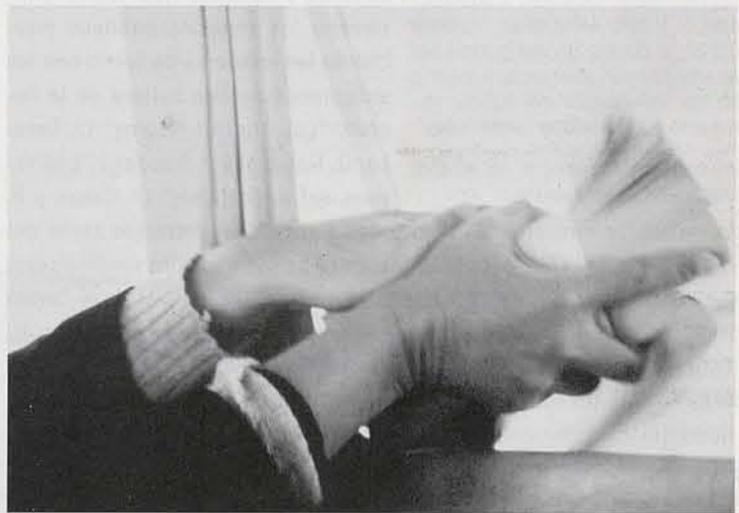
¡AY SUDAMERICA!

400.000 TEXTOS SOBRE SANTIAGO



C.A.D.A.

JULIO 1981



Cuando Usted camina atravesando estos lugares y mira el cielo y bajo él las cumbres nevadas reconoce en este sitio el espacio de nuestras vidas: el color piel morena, estatua y lengua, pensamiento.

Y así distribuimos nuestra estadía y nuestros diversos oficios: somos lo que somos; hombre de la ciudad y del campo, andino en las alturas pero siempre poblando estos parajes.

Y sin embargo decimos, proponemos hoy, pensarnos en otra perspectiva, no sólo como técnicos o científicos, no sólo como trabajadores manuales, no sólo como artistas del cuadro o del montaje, no sólo como cineastas, no solamente como labradores de la tierra.

Por eso proponemos para cada hombre un trabajo en la felicidad, que por otra parte es la única gran aspiración colectiva / su único desgarró / un trabajo en la felicidad, eso es.

“Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista”.

Lo que significa que digamos el trabajo en la vida como única forma creativa y que digamos, como artistas, no a la ficción en la ficción.

Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única obra de arte que vive.

Nosotros somos artistas y nos sentimos participando de las grandes aspiraciones de todos, presumiendo hoy con amor sudamericano el deslizarse de sus ojos frente a estas líneas.

Ay sudamérica.

Así conjuntamente construimos el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes, borrando los oficios: la vida como un acto creativo..

Ese es el arte / la obra / este el trabajo de arte que proponemos.

Colectivo Acciones de Arte, C.A.D.A., Julio 1981.



La fuerza desviante de ciertas pulsiones de otredad que potenciaban la desmesura de la imaginación para espectacularizar sus NO al control militar, es lo que aún vibra en la memoria urbana de las acciones de arte.

que buscaban también subvertir los sistemas de representación social dominantes y sus axiomáticas del poder represivo, pero sin abandonar la autoreflexividad de un trabajo específicamente delimitado por los códigos del arte. Obras que –y sólo para mencionar tres ejemplos- van desde la manipulación impresa de imágenes en trance de reproducción mecánica cuyo desgaste conserva las huellas físicas y simbólicas de la obliteración del recuerdo de los vencidos de la historia (Dittborn) hasta el uso de la corporalidad como superficie extendida de grabado e inscripción -cosmética, paródica- de las escrituras de la ley, de la madre y del deseo hechas alfabetos eróticos o sentimentales (Leppe) pasando por la residualización urbana de las historias del arte oficial llevadas al desecho periférico de sus transferencias iconográficas (Altamirano).

A fines de los 80, cuando el CADA ya dejó de operar como tal después de su último gesto del "No +"⁵, emerge una nueva sensibilidad

[5] El gesto del "No +" radicaliza el desdibujamiento de la autoría artística (la no-firma individual) en la ilimitación del cuerpo social de la movilización política que pasa a completar los significados del trabajo haciéndolo, a la vez, desaparecer como "obra".

[6] Ver, en este mismo número, "El arrebato de la calle" de Jaime Lizama.

artística y callejera que vuelve a intervenir los espacios públicos mezclando las errancias de barrio con los subgéneros de una cultura de la noche⁶. "Los Angeles Negros" (J. Cerezo, G. Rabanal y P. Rueda) y "Las Yeguas del Apocalipsis" (F. Casas y P. Lemebel) se movieron en posiciones territoriales distantes tanto del CADA (y de las inflexiones mesianizantes de sus llamados utópico-revolucionarios) como del hiperconceptualismo de los artistas de la "avanzada" que desmontaban semióticamente los códigos de producción artística sin salirse de la autoreferencia del subsistema "arte". Ellos incrustaron en los tráficos de la noche la pulsión nómada de una sensibilidad desinhibidamente contracultural⁷ que dejó de lado las fachadas

[7] La "irrupción de lo marginal en el entorno social" que practican estos colectivos de artistas es descrita como queriendo "reflejar la zona de santidad inserta en la franja negra de tráfico y corrupción de las instituciones".

Marco Antonio Moreno, "Delincuencia visual para reivindicar la chilenidad: Los Angeles Negros (sic)" en revista *Página Abierta* N. 13 (Santiago-Mayo 1990), p. 35.

monumentales de la simbología del poder y que prefirió también renunciar a la coherencia argumentativa de una sistematicidad crítica para ejercer, descentradamente, una especie de "atención flotante" que se plegaba a la deriva de una trama urbana en reviente y desintegración.

La reapertura democrática regularizó los circuitos de participación social haciendo que cada manifestación volviera a sus circuitos reservados de normalidad institucional y de legitimidad artística, cultural o política. Después de los años de la dictadura en que el arte tendía a funcionar como plataforma sustitutiva de lo político-reprimido, arte y política reconquistaron su mutua autonomía certificada por la diferenciación de sus redes organizativas y profesionales de validez y de eficacia. Si bien el campo artístico registra hoy varias propuestas que reactivan la figura temática de la ciudad, estas propuestas más bien figuran o desconstruyen los relatos, las simbolizaciones y las metaforizaciones de lo urbano a través de una práctica de "instalaciones" que ya no se interesa en cruzar, batallantemente, sus gestos creativos con las fuerzas vivas del entorno ciudadano ni en intervenir la contingencia social desde el compromiso agitativo del arte como vector de transformación colectiva⁸.

[8] Ver, en este mismo número, "Santiago fugaz: memoria y territorio" de Guadalupe Santa Cruz, y revisar también los catálogos que acompañan varias muestras (*Ciclo de instalaciones "Arte-urbe" en la Casa Colorada* (Junio 1998-Febrero 1999), "*Co-incidencia*" en la Galería Gabriela Mistral (Mayo-Junio 1998) y, en particular, los textos de Fernando de Wyngard ("*Anamorfosis; perspectiva secreta*" (16 artistas pertenecientes a los Talleres Caja Negra", Museo de Arte Contemporáneo, Diciembre 1998).

Aunque no es posible releer los trabajos del CADA sin desconfiar teóricamente del acento mesianizante de la cita zuritiana que le sirvió

de propaganda, estos trabajos sobresalen en varias dimensiones que otorgan singularidad y potencia históricas a su ruptura artística. Por un lado, las travesías disciplinarias que dibujaron sus trabajos llevaron la reflexión sociológica, la visualidad artística y la textualidad poética, a exceder la clausura de los géneros convencionalmente delimitados por el ordenamiento ritual de la tradición o por las reglas profesionales del saber. Esta apuesta a la transdisciplinariedad subvirtió el dogma de la privatización del arte fomentado por el régimen militar cuyo oficialismo cultural tendía "a producir una reclasificación de los lenguajes artísticos, aislándolos como formas puras entre límites simbólicos fuertes e impermeables a la polución desde fuera y a la contaminación interior ... para que la separación entre arte y política se llevara a un extremo, y reafirmara así la distinción entre la función privada del arte y su consumo público"⁹. Los desplazamientos y traspasos de fronteras entre disciplinas realizados por el CADA tuvieron también el mérito de crear un destinatario plural, cruzado, que respondía con vitalidad polémica a sus interpelaciones artísticas desde diferentes escenarios intelectuales que, después, ya no se volvieron más a mezclar con tanto vigor y dinamismo culturales¹⁰. Por otro lado, el CADA

[9] José Joaquín Brunner, "Para no morir de hambre en el arte"; notas en paralelo desde la sociología de la cultura", texto fotocopiado (1980).

tensionó hasta los extremos la complejidad de las relaciones entre oficialidad, márgenes e instituciones, al buscar desplegar su voluntad antidictatorial en redes de intervención pública que desbordaran las franjas minoritarias de la crítica artística y se expandieran hacia la masividad de diversos soportes de socialización (la calle, las fábricas y las poblaciones, las páginas de medios de comunicación, etc.) que la espacializaron múltiplemente. Al ocupar esta multiplicidad urbana de tramas relacionales y situacionales que diseminaban sus enunciados por las rendijas de la cotidianeidad del poder, el contradiscurso del CADA se desplazó por las zonas de riesgo donde cuerpos y signos en disidencia sacudieron las rutinas conductuales y perceptuales de los transeúntes cautivos de múltiples aprendizajes y disciplinamientos coercitivos.

[10] Es cierto que el interés de la sociología de la Renovación Socialista hacia las propuestas del CADA (que le hizo desviar la mirada de otras prácticas de la "escena de avanzada" menos traducibles al renovado "sentido común" del tránsito a la democracia) pasaba por la funcionalización sociológica del modelo de las acciones de arte puestas linealmente en correspondencia operativa con el esquema de los movimientos sociales.

Pero así y todo, los tránsitos de lectura y las mezclas de públicos que, junto a los sociólogos, convocaban, en torno al CADA, a filósofos y literatos además de los artistas, desafiaron intensivamente la regla de un público limitado a restringidas e incomunicadas franjas de especialización, tal como hoy ocurre.

Hacer de cada gestualidad cotidiana el molde de una escultura en vivo que le otorgara al sujeto popular relieve de excepción: comprometer a cada espectador cuya mirada hubiera sido sorpresivamente interceptada por el arte a ser co-autor de un montaje fugaz de significaciones inéditas, son modos de rebelarse contra las definiciones de roles y categorías que atan la subjetividad social a la mezquina puntuación de lo dado: de lo designado y asignado por la fuerza de la ley, del sentido común, del realismo práctico. Las fugas utópicas trazadas por el CADA en el paisaje urbano de Santiago bajo dictadura hablaban sobre todo del deseo de un otro cómplice (un destinatario raptado, sustraído de la normatividad del poder por la fuerza de seducción del arte y sus oblicuos llamados a desobedecer) y de algo otro (de algo singularmente -excepcionalmente- diferente a la univocidad de los mensajes que dictan la serialidad represiva de lo uniforme y lo conforme). La fuerza desviante de estas pulsiones de otredad -que se deshacían en locura, en grandilocuencia e inexactitudes, pero también en fiebre de intervención y luchas políticas; que potenciaban la desmesura de la imaginación para espectacularizar sus NO al control militares lo que aún vibra en la memoria urbana de las acciones de arte en contraste con lo demasiado ajustado y mesurado del paisaje de hoy.

Pag. derecha: seis avionetas sobrevolando Santiago ("¡Ay Sudamérica!", Julio 1981).

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

TRIMESTRAL



CADA 20 AÑOS

CADA 20 AÑOS

DIAMELA ELTIT

Escritora; autora -entre otras publicaciones- de "Lumpérica" (1983), "Por la patria" (1986), "Los vigilantes" (1993) y "Trabajadores de la muerte" (1998).

La calle en oposición al museo, lo serial frente al objeto único, la relevancia del sujeto popular en oposición al unívoco dominio burgués, la sostenida lucha por la recuperación de la inscripción ciudadana, lo inclusivo sobre lo exclusivo fueron los tópicos que marcaron el breve transcurso del CADA.

De la misma manera que la relectura de ciertos textos provee de nuevos sentidos el presente del lector, o la súbita comprensión de un acontecimiento casi perdido se puede producir luego de la observación pormenorizada de una antigua fotografía, repensar una actividad artística después de 20 años resulta apasionante cuando se logra asumir que lo más próximo a ese pasado podría ser el llegar a esbozar una versión siempre mutable de actos artísticos que aún permanecen a medio camino entre la memoria y el olvido activados por una irrenunciable pasión política. No pretendo entonces establecer aquí un hilo narrativo que apunte a una «verdad» sino intentar re-unir ciertos hilos del pasado mediante un tejido flexible e inacabado.

Veinte años han transcurrido desde la irrupción del CADA en el escenario público. Cuando hablo de escenario público se trata sencillamente de un decir, de una mera referencia, porque, en realidad, 20 años atrás se intentaba la construcción de un escenario similar a lo que hoy se denominaría como un microespacio, un lugar que se iba a erigir, al igual que otros gestos de resistencia marcados por la precariedad, de manera fragmentada mientras seguían transcurriendo y transcurriendo los tiempos más intensos y encarnizados de la dictadura militar.

Rememorar la emergencia del CADA (Colectivo Acciones de Arte) en el año 1979, puede adquirir, en mi caso, un matiz extremadamente testimonial por haber sido una de las integrantes de un grupo de arte que dejó tras de sí un conjunto de materiales que permanecen no oficializados y esa falta de oficialización constituye -hay que decirlo- entre otras cosas un riesgo, un mérito, una carencia, un enigma, un problema pero, a la vez, puede introducir una cierta marca potenciadora con la cual interceptar los signos socioculturales que hegemonizan la actualidad de la transición a la democracia. Desde luego se trata de un entrecruzamiento arbitrario, simplemente de un ejercicio crítico para poner en circulación un acto de memoria y una empeñada vocación a conmemorar.

En Chile ya entendemos que el acto de memorizar, de detallar, de agitar los tiempos se vuelve ciertamente conflictivo

al intentar buscar en los pliegues del pasado aquellas circunstancias que permitan inferir los anudamientos que atraviesan culturalmente el presente.

Por una parte, el sistema actual (tan burgués, tan conciliador, tan engeguedado por el temor), de manera compleja y sostenida, bloquea una internación seria y sistemática en la memoria histórica, pues con este bloqueo legitima la coexistencia de fuerzas políticas que requieren del olvido para garantizar la viabilidad del presente. Por otra parte, en los márgenes del oficialismo, la escritura que hace de su tema la memoria necesita rearmar sus recursos por las dificultades múltiples que la acosan. El gasto del gesto, el gesto gastado son algunas de las dificultades, como también el uso y el abuso de una cierta retórica que convierte la memoria en un mero recurso estético, en un juego intelectual, una fetichización que paulatinamente se separa de su particular contexto histórico. La escritura de la memoria puede llegar a transformarse así en uno más de los mercados culturales posibles, quiero decir, una escritura que puede cautivarse de manera narcisa con sus propios «tics».

Si el CADA se deseó como la puesta en escena de una política múltiple, si se asumió como el resultado de una aversión radical en medio de una dictadura también radical, habría que explorar en algunos de los gestos que lo definieron, quiero decir que definieron a un grupo que no planteó más trama cultural que la producción de una analítica del rechazo al rechazo, una marca estética que releva la dimensión del malestar, un signo elaborado para demarcar los nítidos contornos del resentimiento, lugares incómodos -hay que decirlo también- pero siempre provocativos a la hora de establecer, desde el centro de esas subjetividades críticas, el despliegue de una obra que se quiso también crítica e inestable.

El malestar, el resentimiento, la aversión, el rechazo al rechazo son los lugares más estigmatizados por un presente

Pag. derecha: Durante el mes de Octubre de 1985, el CADA interviene cuatro revistas de oposición: Cauce, Fortín Mapocho, Hoy y Análisis, con la foto de una viuda chilena NN.

GOBIERNO CONTRA ANALISIS: ¿Otra batalla perdida?

- *Magistrados cerraron los sumarios sin encarar reos a los requeridos por estimar que no se había cometido delito alguno. El gobierno apeló.*

Hasta el momento se podría decir que el Gobierno ha perdido los más importantes rounds en este nuevo requerimiento contra ANALISIS. De diez, ya perdió a lo menos cinco y sus únicas posibilidades de ganar serían con K.O., vale decir un supremazo. En el caso de empate, vuelve a ganar el campeón invicto, es decir, ANALISIS".

Así interpretó el abogado Jaime Hales las resoluciones de los ministros Alberto Novoa y Luis Correa Buló, quienes la semana pasada cerraron los sumarios respectivos —por presuntas infracciones a la Ley de Seguridad Interior y a la Ley sobre Estados de Excepción— sin encarar reos a los ocho periodistas requeridos ni a los cerca de 15 entrevistados y articulistas también requeridos indirectamente por el Régimen.

Los magistrados adoptaron sus resoluciones por considerar que no se habían reunido los antecedentes que permitieron establecer la existencia de delitos. Como expresó el abogado Hales al cierre de los sumarios "era el curso obvio que tenían que tomar requerimientos tan ajenos a la realidad. Los jueces han cumplido con su deber y han frenado el carro de guerra que puso el Gobierno contra ANALISIS. Nuestro criterio ha sido que no ha habido delito en ningún número de la Revista y parece que los magistrados comparten este criterio".

En la medida en que los periodistas, entrevistados y articulistas fueron interrogados por los jueces, sobre los párrafos marcados por el Gobierno de las distintas ediciones de la Revista, todo parecía indicar que se trataría de "otro proceso sin destino". Ello, porque resultaba insólito pensar que se estaba atentando contra la Ley de Seguridad Interior del Estado, al señalarse semanas antes de conocerse el fallo Cánovas, que todos los indicios apuntaban a Carabineros o por indicarse que el Movimiento Sebastián Acevedo salió a las calles durante el Estado de Sitio a interpelar al Gobierno para que cese de torturar, o porque el obispo de Punta Arenas, Tomás González declarara que "para recons-

truir una sociedad en pedazos, como la chilena, se necesita que vuelva a funcionar una verdadera justicia. Que haya verdad sobre los hechos".

Tras el cierre de los dos sumarios, el Ministro del Interior insistió en su petición de encargatoria de reo, la que fue rechazada por ambos ministros. Ante esta negativa el Gobierno pidió la reposición —que los ministros recti-

ficaran sus resoluciones— y en subsidio apelaron ante la Corte de Apelaciones, una de cuyas salas deberá pronunciarse al respecto en el curso de los próximos días.

A la luz de la actitud que ha mantenido el Poder Judicial frente a la libertad de expresión desde antes del Estado de Sitio, todo hace pensar, que ANALISIS por cuarta vez podría ser sobreesido. En el último tiempo, los tribunales se han pronunciado sistemáticamente en contra de las medidas del Gobierno tendientes a censurar y acallar a los medios de comunicación. Como señaló en su oportunidad el Presidente del Colegio de Periodistas, Ignacio González existe confianza en que el Poder Judicial "no se dejará utilizar como un mecanismo de represión contra la información en Chile".

a
M.J.L.

Mirar su gesto extremo y popular.
Prestar atención a su viudez y sobrevivencia.
Entender a un pueblo.



C.A.D.A.
CHILE/SEPTIEMBRE 1985

que (mal) entiende la pluralidad como un remanso de diversidades que deberían coexistir sin explicitar sus tensiones, fluyendo en medio de un paraíso territorial capaz de convertir a las diferencias y aún a las desaveniencias en franjas paralelas, sin la menor posibilidad de confrontación en torno a las estructuras que las vuelven irreductibles unas a otras.

Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells y yo misma formamos el grupo CADA en 1979 en un acto quizás impulsivo, en cierto modo ajenos a lo que iba a constituirse como una experiencia artística imposible de resolverse. Los aparatajes teóricos oscilaban titubeantes, se sostenían especialmente en el encuentro interdisciplinario de formas creativas cuya única frontera la establecía la aguda situación política nacional.

Más que movilizar un detallado debate teórico, el grupo se abocó al hacer. Hacer y convocar.

Luz Donoso*, Pedro Millar, Hernán Parada*, Patricia Saavedra, Paz Errázuriz entre otros numerosos artistas se sumaron a la convocatoria del CADA, para establecerse como aquellos integrantes cruciales que ejercían una política en la ciudad o, tal vez, una micropolítica de ciudad.

El CADA buscó convertir a la ciudad en una metáfora. Materializó, mediante gestos sucesivos, el hambre de ciudad, es decir, el imperativo de instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con una persistencia cruel, a aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites.

Hoy pienso que el trabajo del CADA se abocó a establecer una producción cultural que no cesó de explicitar apasionadamente el malestar, la crítica, la abierta disidencia no sólo con la realidad dictatorial sino además con otras prácticas artísticas. La calle en oposición al museo, lo serial frente al objeto único, la relevancia del sujeto popular en oposición al unívoco dominio burgués, la sostenida lucha por la recuperación de la inscripción ciudadana, lo inclusivo sobre lo exclusivo fueron los tópicos que marcaron su breve transcurso.

A lo largo de aproximadamente cinco años de trabajo colectivo, la ciudad se convirtió en soporte de una experiencia de arte que buscó corregirse y perfeccionarse hasta que la misma ciudad, ocupada y empujada por el vértigo de las circunstancias políticas de sus ciudadanos, hubo de llevar al extremo la coherencia conceptual del grupo al punto de producir su disolución.

Ya he dicho que la ciudad como campo de batalla cultural, como requerimiento político, como texto y contexto fue el objetivo absorto del grupo. En torno a la ciudad se levantó la leche y su metáfora hambrienta y maternal. La leche que ya había sido citada con una poderosa consistencia en la obra poética de Raúl Zurita, se reformuló en un nuevo dispositivo, esta vez literalmente lácteo y que, por eso mismo, generaba una distancia precisamente con la literalidad de la leche para transformarse en un signo de demanda, un signo que operaba transformando la petición de leche en requerimiento de historia, quiero decir, en suma, la imperiosa necesidad del establecimiento de nuevos circuitos para una mejor alimentación política: el restablecimiento de la democracia en el país.

Con el trabajo «Para no Morir de Hambre en el Arte» na-

ció el grupo CADA que se iba a instalar en los momentos en que una realidad tal vez demasiado atomizada o ensimismada por el régimen político, marcaba la incerteza de cual era el sentido de un trabajo artístico cultural. Con la leche como material de trabajo se implementaba la primera «acción de arte» (nombre tomado, me parece, de una conversación con Eugenio Tellez), acción de arte que -como habría dicho, me imagino, Eugenia Brito en ese tiempo- se organizaba en torno a la leche como significante.

Nelly Richard, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz se erigían como los interlocutores más cercanos pero también los más críticos al grupo. Como sucede en las zonas hiper fragmentadas, estas diferencias producían agotadoras y apasionadas sesiones de debate artístico. Ya sabemos de las tensiones que circulan y cruzan las prácticas minoritarias, y las atomizan. Por lo tanto, lo que quiero decir es que estos debates atañían únicamente a Nelly Richard y a los artistas que, en ese momento, radicalizaban sus obras y sus discursos y que señalaban que en los procedimientos del CADA existían grietas conceptuales o desviaciones artísticas que inevitablemente horadaban la eficacia del grupo.

Tengo que decir que esas sesiones, en su mayor parte, solían estar atravesadas por preguntas y observaciones que implicaban algunas veces fuertes reparos al grupo y que, no obstante las divergencias, esas reuniones mayoritariamente eran convocadas directamente por el CADA, sin olvidar por supuesto, el espacio abierto al debate por Francisco Brugnoli en el «Taller de Artes Visuales». Me interesa remarcar esta actitud para confrontar este procedimiento con la cultura dominante del presente que, curiosamente, intenta escabullir y obturar el debate crítico y, de esa manera, consigue la consolidación de la hegemonía de aquellas prácticas artísticas y de los discursos que resultan más funcionales al proyecto político dominante.

Estoy hablando específicamente de la obligación al consenso instaurado por la Concertación en su ya larga transición a la democracia, un consenso que no afecta a la derecha política y económica, sino más bien a los discursos provenientes de las diversas izquierdas que no pueden explicitar sus diferencias con el modelo político.

Porque hoy, paradójicamente, se termina por entender que estamos frente a una impresionante operación política que, en parte, puede ser leída como una forma de cautelar férreamente el consenso, una operación de consenso que -estoy especulando- para sostenerse necesitara evitar la creación de medios públicos de debates como son la prensa y televisión, puesto que los medios de comunicación existentes le pertenecen a la derecha económica que es el interlocutor validado por la Concertación en los nueve años de su transcurso.

Desde luego no pretendo señalar que la época dictatorial, en ningún sentido, pueda compararse balanceadamente con esta transición a la democracia, lo que quiero indicar simplemente es que el temor a la discusión crítica pareciera ser uno de sostenidos focos que atraviesan a los sistemas dominantes.

Pero, ¿cuáles eran los problemas que a partir del año 1979 suscitaba el CADA entre el grupo de productores culturales que Nelly Richard iba a denominar después como la «escena de Avanzada»? Pienso que esas interrogantes, dudas y es-



NO+

VADICU
GENERALI
ALEGRIA!

LA FAMILIA
UNIDA
TRIUNFO
DEL NO

NO

cepticismos eran el resultado de una compleja confluencia de signos que estaban anudados por argumentaciones no homogéneas.

Por una parte, el CADA al trabajar de manera inaugural con el video para organizar sus registros se relacionó frontalmente con una tecnología que fue recepcionada en el ámbito crítico al grupo como ambigua. El uso del video que el CADA hizo formar parte de su proyecto artístico, fue pensado como una forma de obtener un registro que actuara como el referente que permitiera organizar una memoria.

A partir de la renuncia al objeto único, desde la ocupación de la calle en acciones directas que se disolvían rápidamente, el video cumplía un rol inapreciable. Es verdad que en ese tiempo -y ya me parece estar evocando una época de tecnología prehistórica- el uso de ese medio era completamente elitista, lo cual era visto como una contradicción entre una mecánica que apelaba a la ruptura con la convención burguesa, mientras sus instrumentos generativos pasaban por la inclusión de los materiales más sofisticados de la producción capitalista. Sin embargo, el grupo, aun considerando la posibilidad de una contradicción, validaba la capacidad reproductiva del video.

Otra de las críticas (no puedo recogerlas todas, en parte, porque están disueltas en la memoria) se refería a los discursos CADA ligados a «las mayorías» o bien a una relación explicitada con la «Brigada Ramona Parra», que fueron los grupos anónimos de rayadores murales adscritos al Partido Comunista hasta 1973 y que generaron una sostenida y reconocible sintaxis visual de carácter realista y pedagógico en la ciudad.

Efectivamente las «mayorías» son un término que hoy está puesto en jaque, lo mayoritario está asociado con el sentido común, con la negociación, con el consenso, con la dominación, con la homogeneidad. No obstante, es necesario recordar que durante los 17 años de militarismo y aun reconociendo el apoyo que este régimen alcanzaba en un sector de la sociedad civil, la dictadura se sostenía en la violencia que ejercía una minoría y esa «mayoría» a la cual aludía el grupo CADA literalmente representaba pues a los grupos completamente reprimidos por los poderes oficiales de la época.

En otro sentido, la «Brigada Ramona Parra» tenía y -repensando el tema-, a mi parecer, continúa teniendo una relación, aunque no de carácter lineal, con el CADA. Me refiero a conexiones tales como el carácter colectivo, la ocupación de la ciudad, la politización definida y definitiva de sus signos. Desde luego las operaciones artísticas son distintas y, en cierto modo, pudieran llegar a ser consideradas como divergentes, pero, desde otra óptica, existe un hilo -me refiero al hilo infatigable del deseo- que, de manera fragmentaria, nómada, carente de poder (por carente de partido político) como fue el CADA se emparentó con la anterior ocupación artístico-política de la ciudad que convertía al ciudadano en un lector asaltado súbitamente por un espacio que apelaba a su vertebración política, al carácter público e inestable de su condición.

Después de la leche, en tanto discurso, como materia, como descomposición, como soporte y relevando en la memoria el recorrido delirante de los camiones lecheros, alineados, atravesando la ciudad, para estacionarse frente al Museo Nacional de Bellas Artes (me refiero a los diez camiones de la compañía Soprole que conformaron una escultura

industrial inusitada), el grupo CADA, con el trabajo *Ay Sudamérica*, logró que seis avionetas sobrevolaran Santiago desde donde se lanzaron 400.000 volantes sobre sus comunas más sobrepobladas.

No pretendo dar cuenta de cada uno de los procedimientos utilizados por el CADA para conformar sus acciones de arte. Tal vez indicar sólo que una parte de las acciones pasaba por intervenir con sus materiales las revistas de carácter antidictatorial que circulaban y ocuparlas como soporte artístico, revistas que sobrevivían gracias a un conjunto brillante de estrategias, como Hoy, Apsi, Análisis o Cauce.

En 1983.

En Septiembre de 1983, a mi juicio, se cumplió la propuesta más radical del grupo con la puesta en marcha del trabajo «NO +».

A diez años exactos de la instalación de la dictadura en Chile, el grupo CADA diseñó el NO + como graffiti público.

El signo + era la aportación que el grupo ofrecía como economía, como torsión, como desafío, como aquello que enrarecía una atmósfera que había resultado sobresaturada por el desgaste de los antiguos graffiti políticos. Desde luego esta fijación con el signo + mantuvo una relación con el notable trabajo de Lotty Rosenfeld, sólo que su direccionalidad fue otra: conseguir un flujo que permitiera la internalización y la movilidad del signo + hacia una transversalidad política directamente disconforme, abiertamente en pugna, definitivamente descontenta.

Un grupo considerable de artistas chilenos rayaron de manera infatigable las calles inscribiendo el lema y, de manera igualmente infatigable, la ciudadanía empezó a completar los rayados con sus propias demandas, desde sus particulares síntomas y así se fue consolidando expresivamente la subversión y el rencor en la ciudad.

Más adelante los rayados murales con la consigna NO + proliferaron de manera autónoma. Después pudimos observar cómo el NO + fue el lema que, desde todos los espacios de resistencia ciudadana, acompañaba el fin de la dictadura.

Después -debido quizás al rigor de una implacable exactitud- el grupo se disolvió mientras el NO + seguía su movimiento expansivo desligado ya de toda autoría.

Un final extraordinariamente exacto para un grupo que quiso buscar una conexión intensa y extensa entre arte y política. Arte y política que terminó por aniquilar la continuidad del grupo cuya obra contuvo su propio fin.

Una experiencia intensa y extensa entre arte y política que después de 20 años y, deteniéndome en la eficacia social del NO +, aún me parece conmovedoramente posible e imposible a la vez.

**Cuando el CADA cumple 20 años de su emergencia, no puedo sino recordar los trabajos de arte de Luz Donoso y Hernán Parada, sus precursores y épicos trabajos de arte que, en medio de un riesgo personal indesmentible, llevaron al espacio público los rostros y los objetos de una serie de detenidos desaparecidos.*



1985, Revista Apsi.



1986, Trabajadores del POJ, Pudahuel.



na, donde la secuencia Pinochet candidato, plebiscito y derrota, cuando sobre todo, la decisión férrea de trabajar como un solo equipo'. Fue claro: "Dijo: 'dos años'"

1986, Revista Apsi.



ALEJANDRO HOPPE

Manifestación en los tribunales

1988, diario La Epoca.



1989, Comando de Mujeres La Florida.



Ambas candidaturas desean sumar a los sectores indígenas dentro de sus fuerzas.

1993, diario La Epoca.



1995, Congreso, diario El Mercurio.



1999, Manifestación de la CUT, La Red Televisión.

HOY COMO AYER

FERNANDO BALCELLS

Sociólogo, integrante del grupo CADA.

Hace 20 años, «Para no morir de hambre en el arte», fue el primer trabajo del CADA. Hace 20 años, impresionados por el impacto fundacional del terrorismo de Estado, nadie miraba 20 años atrás.

Después de 20 años, conmemorar esa obra, abrirla en un relato de actualización, va más allá de la nostalgia, en busca de retazos del gesto crítico y político del arte. El CADA y el arte crítico, en general, parecen hoy dinosaurios conceptuales surgidos de una extraña contingencia y enterrados con ella. Propongo, sin embargo, la continuidad de los problemas del arte en cualquier clima de la posteridad a su época de servicio al culto.

Hace 20 años, como hoy, en aquellos textos o en éste, habla un propósito, -sin el cual no hay texto alguno- una finalidad que busca el hilo de la memoria; una continuidad de la imagen propia; ese "punto que vuela" perseguido por la amalgama, por el estereotipo, por la satisfacción política, la facilidad de la técnica y la efusividad huidiza del consumo.

Hace 20 años, como hoy, Santiago era un paño blanqueado por el silencio y el olvido. Un pañuelo blanco, como hoy, saturado de luz y cegado por el resplandor de la mistificación. Hace 20 años, la posmodernidad despuntaba su incertidumbre en el filo de las bayonetas y los lenguajes irreductibles de la imagen y del poema eran la única apertura a la multitud de los sentidos posibles de la vida pública. Hace 20 años, como hoy, la inseguridad política y la pobreza se duplicaban en el miedo físico y teórico, para implicar el sin sentido de toda resistencia y la imposibilidad de las diferencias.

Hace 20 años, el CADA repartió bolsas de leche en las poblaciones impresas con el rótulo «1/2 litro de leche» y se propuso mostrar el vacío imperioso del hambre. La amplitud de su convocatoria y el despliegue de técnicas innovadoras y tradicionales; la diversidad de los registros discursivos y de soportes se articularon para figurar un paisaje de relaciones disruptoras y abiertas a la libertad infinita del deseo.

Hace 20 años proponíamos una «escultura social» como paisaje ciudadano desde el arte. Hace 20 años, con menores resistencias que hoy, naufragábamos en las oposiciones engañosas del arte con la realidad, con la política y con la técnica; como si el arte interesara a la historia y a la cultura como una profesión específica y no como una dimensión de la vida. Como si una particular y disciplinaria articulación de medios, soportes, técnicas y saberes encontrara su valor en la contemplación privada y no en su lugar esencial en la identidad y el imaginario de un pueblo.

En esta época de fracturas y desarraigos, de obsolescencia de la palabra pueblo, y desintegración de la noción de realidad, el arte se ocupa de escuchar el sonido inaudible de las palabras al quebrarse en el aire. El arte se sostiene cuando visibiliza la herida, la expone, la integra y la proyecta. El resto es adorno.

El descarte actual del arte crítico y su segregación a los márgenes desechables de la ciudad, es concomitante con el rechazo de la crítica cultural, con la progresiva homogenización de los discursos y la naturalización de la racionalidad utilitaria y tecnocrática. La postulación del arte como expresividad, como reflejo o representación, como ilustración o decorado, como accesorio excéntrico de la vida productiva, condenan hoy, como hace veinte años, al arte, a una posición o subordinada o autónoma y solitaria pero, irrelevante en cualquier caso.

Hace veinte años, como hoy, no era fácil hacer presente, dar a ver y

escuchar la presencia de lo ausente. No era fácil discutir el carácter representativo del arte y exigir el derecho a la representación política.

Hace 20 años, como hoy, el valor de la representación como suplencia, y delegación de la presencia, como sumisión al relato normativo de la institucionalidad, encierra el riesgo de la suplantación y de una inmersión esterilizada de la memoria propia en la ligereza colectiva. Riesgo de la inercia y el abandono de la pasión, de las diferencias y la imaginación crítica.

Hace 20 años, como hoy y como hace un milenio, el sentido del arte son las ausencias, es la pérdida, lo indecible y lo impresentable del cuerpo. La vieja práctica del habeas corpus, que en el trayecto histórico del misterio -desde la época en que los dioses se ocultaban a los hombres hasta la época en que los poderosos ocultan las huellas de su origen-, ha debido reconfigurar su propósito y su obra, pasando de la creación de las imágenes del enigma a la exposición de los mecanismos de producción del ocultismo. Lo que el poder político busca sepultar en sus propuestas de razón y de cultura son las huellas de la arbitrariedad de sus fundamentos, de su manejo del paisaje y de los ritmos que nos imponen como inevitables.

El carácter reiteradamente inaugural de la cultura tecnológica y su necesidad de ruptura, de transformación del gusto y del gasto, de cambios masivos en el consumo, de readaptación y olvido, han transformado la memoria en el campo de batalla decisivo y desgarrado de la modernidad. Arraigos y recuerdos, desviaciones del deseo y del imaginario social constituyen al arte como práctica resistente, marginal y disfuncional; improductiva salvo de-coro. El arte es producto de la tensión entre lo viejo que desea permanecer y lo viejo que desea desaparecer, entre lo nuevo que busca emerger en la memoria y lo nuevo que se busca en la veladura de la memoria.

En la época de la tecnocracia y la levedad, hay una aproximación conservadora a la técnica que confunde la modernidad y la virtualidad con la mistificación y, en ese movimiento de retirada elitista consagra la irrealidad de la imagen y del lenguaje. El rechazo de lo virtual es el correlato simétrico y cómplice de la negación de lo real. No hay realidad sin imagen ni imágenes no virtuales. Lo puramente real es la imagen del hambre y de la muerte que permanece impregnada cuando lo virtual se desvanece en el tiempo.

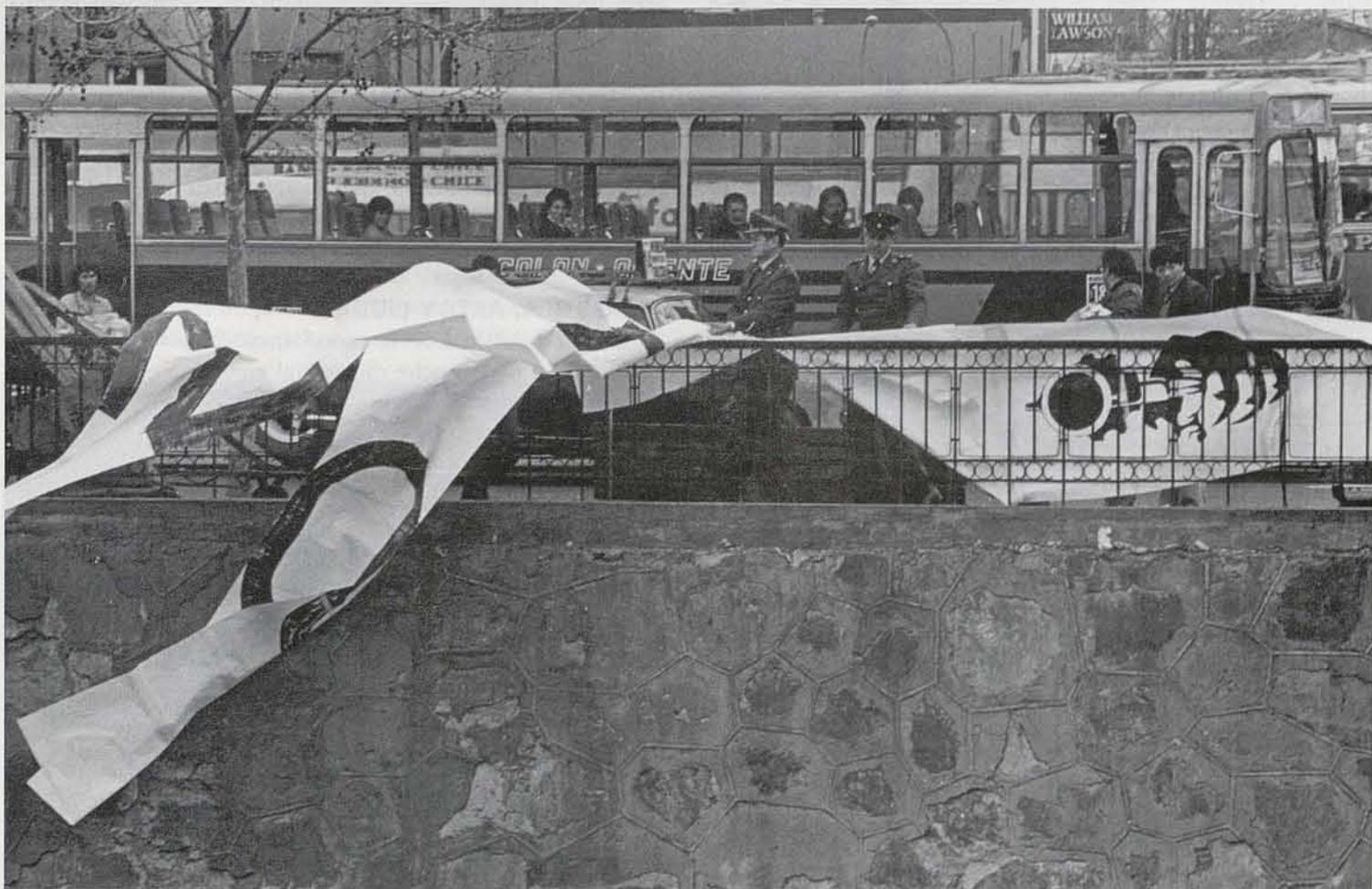
El CADA, producto de una época de desgarros en el arte y en el país, atravesó incomprensiblemente esas polaridades dudosas. Era una época de agotamiento y fractura; un momento de revisión de los discursos de la cultura y la política. En ese tiempo y en este, el arte se sitúa en la encrucijada entre la represión y la indiferencia, entre la marginalidad y la recuperación, entre el mercado y la institucionalidad eludiendo con su obra las trampas de la pura razón y de la fe.

Finalmente, señalar que si el CADA es una opción política y un énfasis ético en el arte, no lo es por una petición de principios o porque introduzca en el arte, desde algún afuera, determinados valores del bien o de lo bello. El arte es ético cuando es necesario, cuando fija su atención crítica en la obscuridad de lo escondido, en la obvedad que se levanta para el olvido, cuando desarma y redistribuye los signos de la evidencia establecida, cuando se hace cuerpo y su gesto permanece.

La destinación de la obra del CADA está ligada a la cultura crítica y en estos tiempos su lugar se guarda triste y paradójicamente en la academia y en los callejones más apagados de la ciudad.



1983, río Mapocho.



Colaboraron en los registros fotográficos y filmicos del las acciones del CADA: Helen Hughes, Ana María López, Alvaro Hoppe, Paz Errázuriz, Patricia Saavedra, Jorge Brantmayer, Ines Paulino, Ignacio Aguero, Juan Carlos Bustamante, Patricio Bustamante, Juan Enrique Forch, Pachi Torreblanca, Elias Adasme, Hernán Parada.

EL ARREBATO DE LA CIUDAD

JAIME LIZAMA

Poeta y ensayista; autor de "Los nuevos espacios de la política" (1991).

El tribalismo artístico fue la fuerza cultural de los años 80, la vida de una revuelta provocativamente juvenil, subterráneamente callejera, que mezclaba la sepultación del anciano régimen, y la sensación del cambio ahora, del aquí impostergable.

La ciudad, el desolado poema de Gonzalo Millán, no es sino la ciudad demolida por sus fantasmas, dolida por la memoria de lo que quiso ser. El poema, representa la ciudad en su momento antiutópico, el lluvioso 11 de septiembre de 1973 que no solamente mojará la Ciudad de Santiago por los años siguientes, sino también todo el extenso poema de Millán.

La urbe gris, silenciosa y apolítica post 1973, fue la expresión de la intervención dura, militarizada, revanchista y uniforme. Su paisaje se retorizó de signos amenazantes y prohibitivos: la urbe dejó de ser habitada por ciudadanos y se llenó de zombies erráticos y tristes.

El agenciamiento ciudadano es parte de la politización de la ciudad, de su clandestinaje encubierto o desatado, de su intervención progresiva, cuestionada, incipientemente pública.

Del acto "relámpago", político, semiclandestino, que transgrede casi inadvertidamente la rutina callejera, y que deja tras de sí una huella dispersa de panfletos amenazantes, a los graffitis garrapateados en los asientos de microbuses y baños de bares y cines céntricos, transcurre el deseo de complicidad, el deseo de hacer público la pequeña y casi solitaria experiencia del desacato.

Así como la acción relámpago, política, se implementa coordinadamente en medio del devenir callejero y del bullicio ciudadano, el escrito en los baños públicos tiene un dejo de desesperación solitaria, de persecución maníaca que mezcla la dolencia política con la venganza sexual: el "pico para el tirano" expresa que allí en los bajos fondos de la higiene pública el desacato se escapa de toda "línea" política, de toda utopía limpia y humanizada, de todo deseo solamente emancipatorio.

En cierta medida, "Purgatorio" de Raúl Zurita refleja ese solipsismo utópico, ese bajo fondo de la utopía, ese onanismo. Previo a CADA, Zurita establece el camino invertido, la exacta distancia entre el surrealismo ortodoxo y Bataille, entre el encándalo y la transgresión. La inversión del yo sagrado, soberano, expuesto a la abyección pública, más allá del escándalo o la pura provocación de un acto masturbatorio, es la expresión de ese camino, que es el peor de todos, donde la verdad y la vida se hallan en un estado de anulación y extravío, alejados de toda fe pública o propiamente colectiva.

POLÍTICA, ARTE Y CIUDAD

La imposibilidad de la transformación política, de dejar atrás el peso de la noche dictatorial mediante el puro suceso de la reorganización partidaria, tiene el costo de la inmediatez represiva y policíaca de los aparatos estatales: agruparse, juntarse, colectivizar lo que no tiene que decirse ni expresarse públicamente, es el foco de la inflexión cotidiana de lo antidictatorial. En esta rearticulación desprogramada de lo cotidiano, el arte tiene una amplia zona de significación, de desplazamiento y de ruptura.

El silencio utópico que impuso la intervención dura de la ciudad a todo Chile y que extendió a lo largo de la década oscura del setenta, tuvo su torsión y su giro precisamente en esa zona de resignificación artística y de transgresión metafórica. A los actos relámpagos e instantáneos de una clandestinidad huidiza y fugaz, que deja tras de sí una huella amenazante de ruptura que el transeúnte lee muy atemorizadamente a la pasada, la resignificación o contrasignificación textual o pública del arte tiene probablemente la misma urgencia, pero "trabaja" un compromiso emocional de más largo alcance, trabaja sobre la urgencia de una

superación del clandestinaje desolador y desintegrante.

EL MOMENTO RESISTENTE

Citar al comienzo de este texto dos poemas claves para leer, primero, la muerte de la utopía de la ciudad y luego, el límite del extravío antiutópico, explican el peso que lo lírico emplaza en nuestro singular discurso colectivo. En efecto, desde el panfleto liso y llano, que se repliega inexorablemente hacia las cunetas, se transforman por un efecto análogo de fidelidad política y de línea, en "poemas" de urgencia "combativa", de resistencia o de algo más o menos parecido. Nuestro afán lírico, no obstante, estuvo lejos de rubricar en forma si se quiere "heroica" una versión chilena del tipo Roque Dalton u otro. Curiosamente estos poemas nunca fueron leídos en las "trincheras", vale decir en las calles de la city, sino casi inadvertidamente en Peñas o Sedes gremiales. Tal vez la excepción: "Paseo Ahumada" de Enrique Lihn, sin ser ese tipo de textos, fue emplazado a viva voz en pleno caos callejero, en el sitio mismo donde el texto se referenciaba. Cual "pingüino", uno de los ejes del "Paseo Ahumada", Lihn hizo oír al flujo callejero un texto dislocado, ininterrumpido y desbocado, en el lugar donde su personaje emitía su musiquilla pobre de pobres esferas en el vientre del festín neoliberal.

Paralelamente a este soporte o vínculo duro y tradicional de lo político y artístico, hay ciertas intervenciones urbanas que tienden a consumarse en el video (un soporte visual que tiene un comienzo vitalísimo, pero que termina perdiendo el rumbo) e insinuaciones de acciones en los nuevos íconos de la ciudad: el Metro leído en sus puntos de estación, zonas de las transfiguraciones urbanas, en cierto modo expresiones modernistas según la ya clásica descripción de Berman sobre la productiva relación dialéctica entre las modernizaciones y el modernismo expresivo y crítico. En este incipiente modernismo chileno de fines de los años 70 e inicios de los 80, cabe plantear el horizonte de "operación" artística y urbana del colectivo de acciones de arte CADA.

EL CADA O LA MEMORIA UTÓPICA

Más allá de las lecturas estrictamente críticas o conceptuales referidas al particular contexto de construcción vanguardista del grupo, que opera entre 1979 y primeros años de la década del ochenta, la intervención urbana del CADA no deja de estar señalada por la cita de zonas utópicas inscritas en la memoria del Chile de la Unidad Popular: el medio litro de leche y las 100 medidas del programa de Salvador Allende.

Del acto "relámpago", semiclandestino, que transgrede casi inadvertidamente la rutina callejera, y que deja tras de sí una huella dispersa de panfletos amenazantes, a los graffittis garrapateados en los asientos de microbuses y baños de bares y cines céntricos, transcurre el deseo de complicidad.

Sin embargo, la trama transgresiva que emerge de una proclamación y la trayectoria "real" de camiones que transportan leche en un espacio urbano (la acción se denomina "Para no morir de hambre en el arte", que políticamente debiera leerse "para no morir de hambre en las calles"), se reconceptualiza en su retorno residual a un espacio de arte específico, desplazando el impacto abierto y callejero de la acción a la objetualidad de un sellado metafórico: la lectura estética de esa objetualidad residual (el depósito de bolsas de leche) y un texto que la reelabora y semantiza.

La acción de arte aquí, más allá de su utopismo vanguardista, relega su intervención en el espacio público e incluso poblacional a una construcción textual que mezcla de una forma políticamente "correcta" el utopismo programático de Allende y el fraseo conceptualista de CADA, fraseo que terminara por homogeneizar toda la construcción poética y textual de su integrante más mesiánico: Raúl Zurita.

CADA pudo haber desarrollado su práctica intervencionista y de interferencia a la regimentación dictatorial, hacia "acciones de arte" más abiertas, si se quiere más ciudadanas, en el sentido, por ejemplo, de las resignificaciones viales trazadas por Lotty Rosenfeld en la urbe; al parecer el peso conceptual del discurso crítico (constructivo y deconstructivo) sobre las "artes visuales" hizo inviable que el Colectivo no hiciera la cita de su "origen" ideológico, precisamente, en la etapa del cierre o de la clausura de la "acción de arte".

"¡Ay Sudamérica!" o la "Escritura en el cielo de Nueva York", centradas ambas en el rito de la textualidad, ejercidas ambas desde el "cielo", reseñalizan el camino sin regreso a casa del monumentalismo mesiánico que, fuera ya de toda posibilidad colectiva y de grupo, finalizará con las excavaciones en el desierto donde sólo cabe la mano de obra de los funcionarios del ministerio de Obras Públicas: "... 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" (extracto del texto "¡Ay Sudamérica!").

Las Yeguas del Apocalipsis, "Estrellada" (1990).



Como se aprecia, la construcción estética de las "acciones de arte" no se consumó estrictamente en el devenir callejero, en lo que llamábamos al comienzo de esta escritura "la acción o el acto relámpago", hecho de la estampida y la urgencia clandestina, tanto de los actores de la acción como también de sus destinatarios huidizos y fugaces. CADA concluía su operación bajo el estricto y cuidado soporte de un texto fundacional, es decir, codificaba la acción o el acontecimiento mediante la esencialidad del "mensaje", del dejar dicho algo, de transmitir una fraseología más o menos revolucionaria, que no dejaba no obstante traslucir nada de la contingencia, nada de la refriega represiva sobre los cuerpos. En su analítico texto sobre el tema, Richard ("La insubordinación de los signos", 1994), plantea precisamente una interrogante a partir del cumplimiento "teleológico" de la travesía extractiva en el desierto: "¿Qué 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 antagonismo para rearticular nuevos pactos de entendimiento social en una lengua de consensos?".

DEL COLECTIVO DE ARTE (CADA) A LAS TRIBUS

La "escena de avanzada" fue el soporte conceptual y crítico, el discurso que trasuntaba en el andamiaje de CADA, su cita y su codificación ineludible. Sin embargo el surgimiento de una serie de "tribus artísticas", grupos de arte más o menos programáticos, en la segunda mitad de los años 80, forma parte, más que de una escena, de un horizonte de síntomas culturales en la etapa de resquebrajamiento del sistema autoritario y represivo. Horizonte post, para nominarlo de acuerdo al esquema de relato cultural de Bernardo Subercaseux, es el amplio espacio de prácticas artísticas muy diversas, eso sí, prácticas muy desinhididas respecto al compromiso de corte mesiánico, por un lado, y al compromiso político de la supeditación militante, por el otro. "Luger de Lux", "Los ángeles negros" y "Las yeguas del Apocalipsis", no cargan sobre sí con el peso del "Arte" chileno, son tribus desacralizantes, paródicas, cuyas "acciones" tienen el afán de intervenir los espacios, a ratos por el puro placer de la provocación o el montaje de una cadena de acontecimiento sin un régimen preciso de sentido o significación: esto es, no quieren nada más de lo que dicen los hechos o los desmontajes.

En un texto reciente sobre "Las yeguas del Apocalipsis", publicado en la revista "Rocinante" por Elizabeth Neira ("Las estrategias del deseo", julio 1999), ésta hace provenir a las "Yeguas" directamente de la neovanguardia; sin embargo, si bien

esta Tribu compuesta por Pedro Lemebel y Francisco Casas, alcanzó en su desarrollo una performance más precisa y definida que "Luger de Lux" o "Los ángeles negros", la intervención callejera y pública de las "Yeguas" o bien, explícitamente, su desvío performancista, viene a ser apenas la cita paródica de Carlos Leppe, su remedo decididamente travesti, el pastiche urbano, poblacional y callejero. De la galería como rito de un arte que tiene como soporte el cuerpo, "Las yeguas del apocalipsis" despliegan su provocación en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, en la mítica calle San Camilo o en el legendario y utópico "Hospital de Ochagavía". Es probable que este espacio de ruina urbana y política (en el sentido más preciso de la ruina utópica de una construcción), pudo haber requerido de una intervención más amplia, si se quiere más planificada, similar tal vez a la operación en el desierto, pero tuvieron la lucidez política y callejera de reseñalizar nuestro campo minado y de renegación. La Transición o como quiera que se le llame, metamorfoseó esa gigante ruina en una construcción que no remitiera a la historia política chilena, que la olvidara. En cierta medida el "Hospital Padre Hurtado", instalado también en un sector popular, es el olvido definitivo de la utopía hospitalaria.

El particular activismo de "Las Yeguas del Apocalipsis" tuvo también en el medio y el ambiente artístico, una zona de provocación continua e incesante; no tan sólo en el sentido de una estrategia de exposición y sobreexposición promocional, sino más radicalmente en el sentido de la descolocación programada de la ritualidad de las formas y de los honores estéticos otorgados por la "familia" del arte. La tradición burguesa de los apellidos con todo su ornato historicista, no podía menos que sentirse asaltada por la violenta y sucia gestualidad travesti, del gesto sin historia y sin clase y, además, (des) generado.

"YO NO SÉ LO QUE QUIERO, PERO LO QUIERO YA" (ZUMO)

El tribalismo artístico fue la fuerza cultural de los años 80, la movida de una revuelta provocativamente juvenil, subterráneamente callejera, estrategias de un particular deseo político que mezclaba la sepultación del anciano régimen, el autoritarismo cansado y viejo, y la sensación del cambio ahora, sin más vueltas o recovecos, el vitalismo de la Democracia Ahora. "Yo no sé lo que quiero, pero lo quiero ya", expresa líricamente esa urgencia, del deseo no pospuesto ni programado, del aquí impostergable: después de tanta refriega contra el anciano régimen, la sentatez del deseo es más urgente que el gradualismo de la razón y de su prudencia indecente.

Jorge Cerezo (integrante de "Los ángeles negros"), "Un mirador para Santiago" (1992).



SANTIAGO FUGAZ: MEMORIA Y TERRITORIO

GUADALUPE SANTA CRUZ

Escritora, autora de "Salir" (1989), "Cita capital" (1992), "El contagio" (1997).

La ciudad es muchas. Santiago es un archipiélago móvil: una ciudad latinoamericana, de dispersos e inciertos nombres, cosida disparatadamente. ¿Cómo, entonces, ser memoria en ella? ¿Por cuál costado inscribir las huellas? Algunas inscripciones de tegumento quiebran nuestro ojo y rebautizan así a Santiago con un nombre que no siempre es dado a ver.

"La ciudad es redundante: repite para que algo llegue a fijarse en la mente. (...) La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir." (Italo Calvino)

Es preciso escribir, registrar aquello que se pierde. Registrar en todos sus sentidos: recoger las huellas, llevar acta y resolver, volver sobre lo perdido, intrusear.

La ciudad es muchas. Santiago es un archipiélago móvil: una ciudad latinoamericana, de dispersos e inciertos nombres, ordenada en la ley de la vecindad más que aquella de la continuidad¹, cosida disparatadamente como aquel saco de aparapita en el cual se reflejara Jaime Sáenz. ¿Cómo fijar esta ciudad -estas ciudades- en la memoria?

[1], Joaquín Velasco, "La mano empuñada y la mano extendida", en *América, espacio historizado, espacio narrado, Primer Coloquio Suelo Americano, Escuela de Arquitectura, ARCIS, 1999.*

La ciudad no es un mapa. La hoja que cada uno arranca de su tendido y aplastado cuaderno se dobla en pliegues de disímil *origami*. Y, según la melancólica afirmación de Melville, *los sitios reales no aparecen en los mapas*. ¿Cómo, entonces, ser memoria en ella? ¿Por cuál costado inscribir las huellas? Algunos cuerpos la abordan dibujando sobre la superficie de la ciudad, calando hondo en su pizarra (en el volumen incalculable de su superficie). Voy a referirme a algunas de estas inscripciones de tegumento, que visten a la ciudad y, a través de este atuendo, la construyen, levantan una arquitectura de superficie. Estas, como otras escrituras, quiebran nuestro ojo y rebautizan así a Santiago con un nombre que no siempre es dado a ver. Su mapa desorienta y enamora la mirada, la palabra.

CONTRA LA EXTINCIÓN

¿No son acaso, los *sitios reales*, aquellos donde se desgastó el tiempo, dejando un forado por la falta de sustentabilidad de los objetos en el tiempo? ¿Cómo construir un asentamiento para aquello que fue perdido?

El artista visual Juan José Acevedo retoma una taxonomía del estado de conservación de la flora nativa recolectada de norte a sur en el territorio nacional y la almacena en repisas, suerte de base de datos o nicho del orden doméstico, dejando un módulo vacío (suerte, también, de bandera invertida): *especies en extinción, extintas, en peligro, vulnerables, raras, insuficientemente conocidas*.

¿Cómo conocer, cómo conocer suficientemente para revertir la secuencia, la caída? El trabajo de este artista se vuelve cartografía -desde aquel plano urbano que no da señas de los desaparecidos que alberga, hasta el viaje virtual de imágenes por medio de la digitalización-, para hacerse del tiempo y convertirlo en extensión. Reintroduce en el mapa de navegación la fotografía de una mujer yámana -residuo material de los basurales de la industria gráfica, residuo mnésico del territorio de la nación- y la reformula como bandera, la vuelva a presentar en *veces*: "365 días de mi vida"². El cartógrafo sabe que conocemos de este modo, que precisamos de marcaciones que contengan e instituyan la erosión del tiempo, que el ritmo del tiempo organiza el sentido (o a la inversa, que el sentido es la articulación narrativa del tiempo, como lo señala Sergio Rojas). En *veces* fueron los palotes con que marcara Robinson Crusoe su empresa de sobrevivencia; *400.000 veces de poder* es la herida que marca el loco por los muros de Santiago³; en *veces* es la coreografía erótica cartografiada por el Marqués de Sade⁴. El desdoblamiento del cuerpo ante el dolor se multiplica a sí mismo, lo torna muchos. La repetición de la imagen del *cuerpo geográfico* desaparecido posterga en *veces* -"lo

[2] Título de la muestra del artista en *Ala Sur, II Bienal Arte Joven, Museo de Bellas Artes, Santiago, 1999.*

[3] Registrado por Isabel Larraín, en su libro *El camino más alto*, Ediciones LOM, en prensa.

[4] *Agradezco a Kathy Araujo esta sugerencia.*

Desfallecientes, sin aplomo ni compostura, vagan por la urbe, los signos de una palabra menor, garrapateada con tiza y sin auspicio, confundiendo la ciudad con una pizarra.

[5] Título de una obra del artista.

miré y volví a mirarlo"⁵ - el momento de la partida: el momento en que el ojo graba el impacto de la extinción, hace suya aquella oquedad, incorpora su perforación.

Entre las superficies del tiempo y del espacio hay un duelo que el plano -las proyecciones, el planisferio- se resisten a registrar. La huella que manipula el operador electrónico en la digitalización intenta producir el volumen de esta falla. Entre la superficie y la densidad hay un duelo, que llamaríamos provisoriamente, territorio. La ruina del territorio total y el viaje por el duelo que vuelve habitable un territorio es tal vez el transcurso que lleva a cabo Juan José Acevedo en su taller virtual.

CONTRA LA DESAPARICIÓN

En marzo de 1998 fue inaugurado el *Parque para la Paz*, sobre el antiguo recinto de torturas de Villa Grimaldi. Es la "Agrupación de testigos sobrevivientes de Villa Grimaldi, Londres 38, José Domingo Cañas, la Discotheque, la Venda Sexy y otros recintos de tortura" quien arrebató este sitio a los bulldozers de una empresa constructora.

Dos senderos convergen en su centro formando una cruz, un cruce, una encrucijada fatal: la cruz de *nunca* +. En un vórtice, el portón abierto a los visitantes, en el otro el portón clausurado -aquél por donde eran ingresados los detenidos- donde una escultura de Norma Ramírez restituye la luz: un piso con fragmentos de la antigua casona recompone aquella franja luminosa que, bajo la venda, podían entrever los detenidos al ingresar al recinto de su muerte. (El ademán de esta artista tiende siempre a remedar una materia sin ojos: entre el suelo y el cielo queda cogido un gesto que, emplazando los sentidos, busca los estratos disímiles de su herencia en un más acá de la mirada). Casona aristocrática a principios de siglo, lugar de diversión en los deslindes de la ciudad en las décadas 50 y 60 bajo el apelativo de "Paraíso de Villa Grimaldi", y Cuartel "Terranova", nombre clave con el cual la bautizaron los servicios de inteligencia bajo la dictadura, de la antigua mansión no permanecen más que algunas fundaciones, algún que otro fragmento -en forma de muestra- de los lujosos materiales que componían el extraño paisaje del horror para sus últimos habitantes: azulejos, mármol, mosaicos italianos, baldosas griegas, relatan los sobrevivientes. De esta manera desolado, arrasado -los árboles recién plantados tardarán aún en crecer (figurando, a su vez, un hueco verde dentro del mapa de la ciudad: un espacio lleno y vacío; del mismo modo que, antiguamente, cuando no se desarraigaba, trasplantaba, deportaba, la memoria, las palmeras indicaban un emplazamiento añoso)- el *Parque para la Paz* exhibe, como último retazo, algunos nombres escritos escuetamente sobre superficies precarias: un listado de los detenidos desaparecidos en aquel recinto, sobre un panel y, en pequeñas y precisas pancartas hincadas en el piso de la tierra, a su vez marcado con tiza -como la marca de los sitios para la vivienda social en los años setenta, "Operación Tiza"-, el nombre con el cual se había bautizado cada rincón de este sitio inenarrable: "LA

J. J. Acevedo, "365 días de mi vida" (detalle) (1996)

- Avellanita-bustillosii
- Beilschmiedia-berteroana
- Berberidopsis-coralina
- Berberis-litoralis
- Dalea-azorea
- Gomortega-kenie
- Metharme-lanata
- Nathofagus-alessandrii
- Pitavia-punctata
- Reichea-coquimbensis
- Valdivia-gayana



Norma Ramírez, "Profano - sagrado" (1997)

TORRE", "LAS CASAS CORVI", "LAS CASAS CHILE", la "COCINA". Estos apelativos correspondían a una ordenación respecto de la muerte, de las probabilidades de atravesar con vida aquellos sectores, y las formas de tortura que les eran propios.

Este proyecto de guardar a vista lo que ha desaparecido -y los desaparecidos- en la representación de la ciudad, en sus mapas, busca hacer hablar un sitio, abrir el flujo de la palabra que quedó allí suspendida, introduce relieve en la ciudad: permite leer otras elevaciones desde este forado, permite leer otro presente en este presente, un tiempo que no acaba de ocurrir. Y en la memoria de una reclusión, los nombres que pusieran a su topología las detenidas y los detenidos devuelven y enrostran a la ciudad las otras formas de confinamiento en el espacio: las estrechas habitaciones sociales donde se juega también la desaparición: de la dignidad, del nombre, de la ciudadanía.

(No hace otra cosa, Doris Ojeda, en el texto *Un relato desde el afuera, desde el adentro*, al referirse a su reciente y larga detención en el Centro Especial de Alta Seguridad, C.E.A.S, en Santiago, cuando en su escalofriante descripción, que semeja aquel "algo que falta" de la ciencia-ficción -una instalación técnica de múltiples juguetes sin tierra, un todo redondo y vigilable, un cubo que impide pensar el exterior, que hace de los cuerpos cargados por cámaras y micrófonos de un armazón de cuerpos eléctricos, parte de una máquina que come por dentro y por fuera-, narra las características del segundo piso del presidio, construido con ladrillos, cuya estructura ella asimila a aquella de las "casas básicas" que rodean el gran Santiago.)

LAS CAPAS DE LA LENGUA

El subtexto que yace estriando el gran libro de la ciudad es lo que parece escarbar el artista visual Rainer Krause. Las palabras son corteza de otras palabras, es esta historia, la historia de nuestra lengua, que precisa reflotar: sacar del entredicho las condiciones de conservación de la ciudad. Entre las instrucciones de uso desplazadas por esta artista hacia el primer plano -"frágil", "este lado hacia arriba", "manténgase en lugar fresco", "fecha de vencimiento"-, estampada sobre los lugares comunes del consumo para enderezar una dirección, espacial y temporal, en la salvaguardia de la mercancía, y las acciones-instalación "Lista N. 1" y "Lista N. 2", en las cuales Rainer Krause exhumaba los nombres proscritos de víctimas y de desaparecidos, media una misma pregunta por la *letrachica*, aquel margen de los textos que se constituye en su resquicio, en su posible segunda lectura: en clave que, enumerando atenuantes, lo desdice. Comercio de mayoristas y minoristas, en esta refacción de las palabras se juega la conservación del capital: *capital del dolor*⁶ y capital en su valor de uso (las 43 "víctimas fatales" de la carretera⁷) y en su valor de cambio (los 95 nombres de personas vistas por

última vez en Villa Grimaldi -que este artista aprendiera de memoria para la acción. instalación "Lista N.2"; los 2.000 nombres mencionados en el "Informe Rettig"), materiales todos que erigen la verticalidad de la ciudad-capital, sus obras públicas y sus escrituras. Desfallecientes, sin aplomo ni compostura, vagan por la urbe los signos de una palabra menor, garrapateada con tiza y sin auspicio, confundiendo la ciudad con una pizarra. Las capas sobrepuestas de pintura que este artista removiera, minuciosa y metódicamente, en el muro del Museo de Bellas Artes⁸, a

[6] Título de un poemario de Paul Eluard.

[7] Alusión a una obra de la exposición "Disculpe las molestias por causa del progreso artístico", del mismo artista.

[8] *Ala Sur*, II Bienal Arte Joven, Museo de Bellas Artes, Santiago, 1999.

MONUMENTOS, MUSEOS CONMEMORATIVOS, IMÁGENES VACIADAS DE REPRESENTACIONES DE LA HISTORIA

SANDRA ACCATINO

Licenciada en arte de la Universidad de Chile,
profesora de semiología U. de Chile

El discurso que motivó el emplazamiento público de la historia a través de pinturas, monumentos y museos conmemorativos, permanece quizás bajo la forma de un residuo, de un despojo, en el acto precario y absurdo de suponer un registro; de disponer en catálogos, series y clasificaciones, que sólo muestran su incapacidad de reconstruir una conciencia histórica.

«La historia que yo cuento no está clara...»

Jacques de Voragine, «La leyenda Dorada», c.1275.

Este escrito toma su forma a partir de una pregunta que parece recobrar particular importancia: el rol público del arte, el valor exhibitivo de la cultura. Me preguntaba por la representación de unas historias que aparecían en las obras hechas por encargo, pinturas y monumentos conmemorativos emplazados en lugares públicos y si se podía reconocer la línea de disolución de los objetivos de esas representaciones en algunos trabajos de arte realizados en Santiago, donde las instituciones de cultura - los monumentos, los museos, las entidades que financian y difunden la cultura - quedaban referidas a través de unos discursos que suponían una puesta en escena de las relaciones de poder e influencia implícitas en el arte público.

I

La tradición de las obras hechas por encargo tiene su origen en las pinturas que decoraron palacios y edificios públicos, desde el Renacimiento. Salvo aquellas de carácter estrictamente ornamental, estas pinturas representaban, generalmente, relatos preexistentes que concernían a determinados actos de personajes «grandes hombres, dignos de ser recordados», según expresó Alberti¹. La necesidad de construir la representación pictórica

[1] ALBERTI, Leon Battista, *Tratado sobre Arquitectura*, libro IX, cap. IV. Leon Battista Alberti sistematizó, durante la primera mitad del siglo XV, los temas y las bases operativas de los modernos.

de narraciones históricas tuvo como consecuencia el descubrimiento de la perspectiva, que adquirió importancia sólo en la medida que aseguró la organización satisfactoria del espacio representado en la pintura, permitiendo la figuración de universos visibles, donde el espacio era estructurado y organizado desde el registro de las relaciones posibles entre objetos usuales, como si éstos fueran percibidos por la vista en un determinado momento.

La construcción de unas pinturas donde las historias aparecen al espectador como experiencias vividas permitió a un grupo

de hombres la asignación de valores ejemplares a actos distintos a los fijados por la tradición, pero que querían mantener entre ellos y también con esa tradición un vínculo en función a una reconstitución histórica de la humanidad. A través de estas imágenes, el Estado y las instituciones de poder impartieron - imparten todavía - una educación: toman a su cargo la formación moral y espiritual de los espectadores, señalan pautas de comportamiento y crean una identidad bajo el nombre de nación, a través de imágenes donde se relacionaron ambiguamente signos de progreso con referencias a un pasado glorioso.

Las pinturas que representan acontecimientos históricos no tienen como fin, entonces, el registro de la Historia, sino la justificación de determinadas conductas. Recibieron, en este sentido, la tradición de la retórica aristotélica: fueron concebidas como *mímesis*, es decir, representaciones cuyo fin no era el conocimiento de aquello que se representaba, sino impresionar, conmover, persuadir al espectador. Representar la historia es, como la retórica, una *técnica*, una disciplina, un saber organizado para ser enseñado, que no implica necesariamente una verificación ni una «verdad» en lo que se muestra (aquello sobre lo que se debe persuadir puede ser perfectamente falso). Frente a la *empíria*, frente a la evidencia y la prueba, la pintura que representa historias se construye *sin referencial*.

La puesta en escena de la historia persuade al espectador mediante inducciones y deducciones no científicas, no demostrables y se crea mediante una estética cuyo fin es el público y no la obra. La construcción de la historia a partir de lo verosímil permite prever la lectura del receptor: éste partirá de un punto que no necesita ser probado y desde él irá hacia otro punto que necesita serlo, siguiendo la estructura del entimema o silogismo retórico. Se tiene, por ejemplo, que A: Los hombres que montan caballos blancos, con trajes o capas rojos o negros, que miran al espectador e indican hacia un punto con la mano o la espada son siempre los héroes del relato. Luego se observa que B: Eugenio de Saboya, Felipe III, Luis XIV, Napoleón, Simón Bolívar, San Martín cum-

plen con estas características. Por lo tanto, decimos, C: ellos son héroes. Otros entimemas, quizás menos estructurados, se esparcen en todas las pinturas de historia: las alusiones a la antigüedad clásica en algunos vestidos, en los peinados, en los decorados y en la arquitectura se presentan siempre como un razonamiento dramatizable, que participa a la vez de lo ficticio y de lo intelectual, de lo narrativo y de lo lógico. En todo caso, el espectador se enfrenta a la historia desde el placer, desde la seducción del descubrimiento, porque por más que proceda de un forzamiento de la historia, la estructuración de la escena permitirá al espectador sentir que «descubre» algo nuevo mediante una especie de contagio natural, de capilaridad, que extiende lo conocido (lo opinable) hacia lo desconocido (el desarrollo del acontecimiento, las características morales de los personajes, por ejemplo). Las pinturas de historia utilizan la ignorancia del espectador, haciéndole sentir que es él quien la hace cesar por sí mismo, por su propia capacidad de deducción².

[2] Cfr. BARTHES, Roland: "La Retórica antigua". En: *La aventura semiológica*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2a. edición, 1993, págs. 85 - 160.

El mural de reivindicación indígena puesto en la estación Universidad de Chile del metro de Santiago, utiliza un esquema similar. En él se reemplaza el debate sobre la marginación y el olvido de los grupos minoritarios debido a la imposición de una «política de consenso», por un argumento que todos los chilenos aprueban, reconocen: el maltrato, el daño, el genocidio de unas razas, hasta finales del siglo pasado, en Chile. Se sustituye en él la urgencia de los problemas económicos surgidos a partir de la propiedad de las tierras y los que atañen al colonialismo cultural, por un lugar común de la historia nacional. Sin embargo, esta sustitución tiene sentido sólo si el espectador de la pintura supone que el exterminio indígena ya pasó y no tiene solución alguna (el indio es entonces un personaje mítico, lapidado en el pasado) o que el encargo del mural es la celebración de una reconciliación.

Las pinturas de Mario Toral (1934) cumplen la misma función que las de Giotto en Asís: incorporan al oficialismo movimientos sociales que lo exceden. Los instrumentos técnicos, sin embargo, son distintos. Mientras la efectividad de las pinturas de Giotto está dada por el remplazo de las imágenes simbólicas por la representación de actitudes ejemplares, las de Toral homologan la historia nacional a la mexicana, sin tener que pasar por el trauma de una revolución o por el reconocimiento de lo que es otro como lo propio.

El interés por descubrir y aprender la «construcción legítima», durante el siglo XV, tuvo como correlato la difusión del mecenazgo eclesiástico, estatal y privado, que financió al arte en la medida en que éste pudo ser concebido como un espacio continuo donde se podía circunscribir aquello que debía pertenecer a la cultura de un pueblo. Con el mecenazgo, el arte se hace más claramente mensurable: la fijación de un presupuesto designa de antemano su espacio y su tiempo, las técnicas y los temas pertinentes al espacio público, que serán siempre políticamente correctos, incluso cuando excedan el pensamiento oficial. Fue el caso del "Simón Bolívar" de Juan Domingo Dávila (1946), que fue financiado, defendido y redimido por el Estado y la opinión pública, a través de dos instituciones que trabajan en los bordes del aparato gubernamental: el Fondart y la Galería Gabriela Mistral y simultáneamente, por dos otras instancias, la Revista de Crítica Cultural y el Círculo de Críticos de Arte³. La labor de estos organismos consiste, se diría, en hacer que aquello que es ex-

[3] Juan Domingo Dávila realizó entre 1994 y 1995, junto a Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Arturo Duclós, un proyecto de arte postal que fue financiado por el Fondart y que incluía el mentado "Simón Bolívar", protagonista de una polémica en la que participaron diversos me-

manente suspensión, excitado pero reacio a cambiar o sobrepasar las categorías de valor tradicionales, haciendo parecer excesivos trabajos cuyo verdadero interés es "decorativo", de superficie, de materiales, de organización formal (pensemos en el virtuosismo, en la

estética de lo feo, en las gigantografías digitales).

diós de prensa, el Senado, la División de Cultura y los artistas mencionados. En octubre del año siguiente, la Galería Gabriela Mistral, dependiente del Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, exhibió "Rota", un nuevo trabajo de Dávila, similar al anterior. Esta exposición obtuvo el Premio de la Crítica 1996, que otorga todos los años el Círculo de Críticos de Arte, cuya composición ignora.

Los mecanismos de persuasión utilizados tanto por estos organismos como por algunos trabajos de arte que ellos han financiado, exhibido, difundido y promovido, se podrían describir a partir de la neutralización de las diferencias entre el acto al límite y el exceso. El límite, siguiendo las definiciones dadas por Omar Calabrese en *La edad Neobarroca* (Editorial Cátedra, 1987), es el trabajo de llevar la elasticidad del borde a sus consecuencias extremas, mientras que el exceso es la salida de ese límite, después de haberlo quebrado. El primero innueva, expande el sistema; el segundo, lo pone en crisis.

El anulamiento de la distancia que separa un acto al límite del excesivo responde, en parte, al surgimiento de principios de «permisividad», de «tolerancia», de «liberalidad», con el correspondiente desplazamiento de las fronteras y la «guetización» de algunos excesos de contenidos, absorbidos y aislados en las periferias y en los márgenes de los discursos políticamente correctos, integrando el exceso al desviarlo de su objetivo, dándole un aspecto normal, de ya dicho, de ya hecho. Sin embargo, la incorporación de excesos en los discursos oficiales a través del Fondart, de la Revista de Crítica Cultural y de la Galería Gabriela Mistral, como en el caso de Dávila, fue posible también gracias a la promoción de una actitud doble o mixta que intercambiaba y anuló la oposición entre lo excesivo y lo limítrofe: utilizaron el exceso de contenido de la obra de Dávila haciéndolo parecer acto al límite, para que los contenidos, de esta forma, fueran aceptados, tal como otras veces utilizan obras que simulan ser excesivas, pero en las que el desplazamiento ocurre sólo formalmente.

Tanto en el catálogo de la Galería Gabriela Mistral como en la Revista de Crítica Cultural, la obra de Dávila es puesta en relación

Juan Dávila, "Simón Bolívar" (1994)



Los museos rescatan fragmentos recuperados de historias disímiles y frente a los problemas de orden y selección que implica toda acumulación, tienden a desintegrarse, a dejar en evidencia las arbitrariedades de sus clasificaciones, lo precario de sus archivos, los vastos territorios no documentados, eximidos de la historia, vueltos desperdicios.

con fisuras ya existentes en la identidad nacional, de tal manera que aquello que en principio fue definido como lo «otro» (la obra «Rota», «Simón Bolívar», respectivamente) aparece como lo que es propio. «...Dávila entra a elaborar las roturas, las fracturas y disidencias de un horizonte social y cultural chileno», dice Diamela Eltit, respecto a «Rota»⁴.

[4] ELTIT, Diamela, «Lástima que seas una rota», en el catálogo de Rota, Galería Gabriela Mistral, octubre 1996.

El trabajo de Juan Domingo Dávila frustra las expectativas de los es-

pectadores frente al arte público, es decir, no configura una identidad nacional a través de la repetición de estereotipos que podrían, potencialmente, reconstruir, en esa repetición, una historia continua, sin interrupciones. Las dos obras de Dávila mencionadas, toman, al igual que las pinturas que representaban historias, distintos fragmentos de las imágenes que conforman nuestra historia visual, de tal manera que el espectador se enfrenta a la superposición de un imaginario que reconoce como propio. Sin embargo, Verdejo, «La perla del Mercader», «El abrazo de Maipú», se nos aparecen en esa superposición, no como personajes, sino que, más bien, como «procedimientos cosméticos» que encubren «antiguas reyertas culturales que continúan vigentes»⁵.

[5] *ibid.* En las pinturas de Dávila los procedimientos técnicos y los temas que caracterizaron a la pintura pública desde el Renacimiento son, entonces, mantenidos o aludidos en un juego de espejos: el espectador cree ver al estereotipo de San Martín - es, parece ser, un uniforme, una determinada pose del caballo, un ademán de la mano - pero la pintura le devuelve un San Martín híbrido cultural, un paria; cree ver a Verdejo sobre un caballo, pero se encuentra luego con la vestimenta, el gesto, el caballo del héroe puesto en un cuerpo de mujer; reconoce a «La perla del Mercader», pero inmediatamente se topa con la mirada y la sonrisa - sin pudor, sin pureza posible - del Verdejo.

Si hasta el siglo pasado la continuidad de los modelos, patrones, técnicas y estereotipos en las pinturas permitió la representación de acontecimientos particulares como pertenecientes a un devenir histórico, donde quedaba, a su vez, reflejado el sentido, la *inteligencia* de la Historia; las pinturas de Dávila, en cambio, no se componen de referencias a estereotipos y modelos universales, sino de la copia y la apropiación de unos referentes particulares, que una vez que han sido privados de los contextos que los situaban en relación a estos estereotipos se manifiestan como trajes vaciados, máscaras.

Los mismos recursos que permitieron la eficiencia comunicativa de las pinturas de historia son utilizados, revertidos, en función de la ambigüedad, de la pérdida de identidad, en los trabajos de Dávila. La firma, como la pincelada, que era lo que daba credibilidad a la autoría de la obra, pierde unicidad: varias firmas en una misma tela, o ninguna; no una manera propia de ejecutar la obra sino la constante referencia a «las maneras» de otros (y el cambio, sobre todo en «Rota», de las buenas maneras a las malas maneras o a su reproducción ampliada, ridiculizada, mecanizada). Los personajes, una vez superpuestos, confundidos, alterados, como la obra misma, no logran nunca configurarse unitariamente, mantienen su calidad de inventario de recortes, de fragmentos disímiles, de restos de un naufragio de imá-

genes, de su dispersión. Si las pinturas de historias que decoraban los espacios públicos contemplaban su propia exhibición, un «éxito» no sólo en el acto de ver, sino también en el ser vistas («Nosotros - dice Alberti - queremos poner las cosas para que sean vistas»⁶), Dávila despliega una [6] ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, I, 1. serie de recursos que llaman la atención del espectador («miradas a la cámara», gestos indicadores, líneas de composición), pero el énfasis que pone en éstos, como en los recursos técnicos, revela - al margen de las alusiones figurativas directas - la ambigüedad de lo representado a través (y no a pesar) de los recursos técnicos: como un «remake» que no garantiza al espectador su inscripción simbólica en la sucesión y en la repetición, las pinturas de Dávila, lo desitúan y lo arrojan sobre sí mismo, al señalarle que el único orden desplegado uniformemente en las paredes de la sala, en la superficie de la postal, es el de [7] Cfr. SARDUY, Severo: *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 323 págs.

II

Las pinturas que refieren historias, como más tarde los monumentos y museos conmemorativos, en tanto *documentos puestos para ser vistos y permanecer en la memoria*, sirvieron a quien las financiara para justificar y señalar a los otros, pero también a sí mismos, la propia relación con el poder. Al igual que la retórica, la normativa en torno a la pintura de historia nace entonces de la necesidad de las instituciones de poder de mantener y controlar las relaciones sociales, reglamentando la imagen y codificando todo recurso al significante.

En las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn (1943), las imágenes y los textos están dados desde esta censura, desde una imposición externa de identidad (donde la identidad es concebida siempre como la muerte, como el dejarse estar). La escritura se realiza en «idiomas colonizadores: español, inglés. En todo caso, es una escritura en el lenguaje de otro, lo que es siempre una postergación; se trata de una escritura que nunca concuerda con la imaginación europea de la plenitud del habla»⁸. La imagen impone nombres y números arbitrarios a los indígenas fotografiados y los priva, en el archivo, en la Historia, del propio: «6. María», «26. Rosa», «25. Julia»; o fija una identidad única (un rostro) ahí donde se ha insistido en la multiplicidad, en la pérdida, en el abandono o en el ocultamiento del nombre: «MERCEDES ROMAN PINO o Merce Rojas Rojas o Elena Williamson Neira o Raquel González o Mercedes González»; o, finalmente, recupera la definición europea de la imagen del indígena (a través de la citación de los dibujos Jemmy Button, el aborígen fueguino retratado por el capitán del Beagle y de la cara de la momia del cerro El plomo, dibujada por una arqueóloga europea).

[8] CUBIT, Sean «La Foto La Grafía Las Pinturas Aeropostales de Eugenio Dittborn», en el catálogo «Camino way», 1991.

En las pinturas de Eugenio Dittborn hay también una negación - y no sólo una pérdida - del original: «el pintor debe sus trabajos al cuerpo de la fotografía - dice - embalsamado en y por la fotocopia, depósito de los despojos fotográficos»⁹. Su referencia no es el cuerpo, no es tampoco [9] DITTBORN, Eugenio en «Final de pista», catálogo de la Galería Época, diciembre 1977. la persona, sino la cáscara que se le añade después, como una mortaja: la fotografía oficial y, luego, la fotocopia o la fotografía de esa fotografía y, después, reiteradamente, el traspaso de esa fotocopia o fotografía a unos materiales frágiles, inestables: transparencias, cartón gris, papel de empaque, entretela, madera de cholguán. La imagen, en definitiva, es sometida a un proceso arduo de privación de la persona, de homologación de los rostros, que son, por los procesos técnicos, por el tiempo, borrados.

Las fotografías utilizadas por Dittborn son fragmentos de ar-

chivos policiales, de registros antropológicos aparecidos en la prensa: unas personas vueltas en algún momento, noticia, precisamente porque sus cuerpos habían sido previamente destinados a desaparecer de la circulación: detenidos, extinguidos. Si las pinturas y monumentos conmemorativos registraban el instante en que un hombre particular se volvía héroe y reconstruía - en un gesto, en un ademán - la Historia Universal, lo que Dittborn registra en sus telas es el instante de fama (de hacerse público) de unos cuerpos ya de antemano olvidados, encarcelados, injusticiados, marginados, extirpados, desaparecidos, sacrificados.

Las pinturas de historias superponían a los personajes representados estereotipos de conductas ejemplares, *dignas de ser recordadas* dice Alberti en el *De Pictura*. Se operaba por analogía, refiriendo cada personaje y cada acción particular a una imagen serializada que encarnaba un valor particular (una *imago*, diría la retórica). Ellos eran, para quienes los observaban, como Napoleón, como Washington, como Carlos V, como Marco Aurelio. Si bien esta repetición de gestos, escenarios, vestuarios y caracterizaciones ejemplares permitió a una serie de personajes particulares «hacerse históricos», ella significó también la pérdida de las identidades de los héroes y de los lugares donde la acción había tenido lugar, que no pudieron ser, luego, individualizados por los espectadores. La continuidad de la historia y la presencia visible y persuasiva de un destino se pretendió alcanzar, entonces, no a través del memorial o recordatorio de un individuo o acontecimiento de carácter único (que es el significado original de la palabra «monumento»), sino que, por el contrario, a través del juego reconstruido del *eterno retorno*, donde un sujeto es puesto en referencia a otros sujetos, prolongándose sin dispersiones, sin interrupciones - bajo la forma de conciencia histórica, de prototipo de conducta -, más allá del tiempo y del espacio, como un proyecto único, origen de todo devenir.

Las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn entregan al espectador una serie de referencias homogéneas que remiten, con menor o mayor intensidad, a mundos de conocimiento estabilizado: manuales de dibujo, archivos oficiales, silabarios, enciclopedias, libros de historia universal, periódicos y revistas. En ellos, saberes dispersos y complejos encuentran una forma sencilla de ser transmitidos: esquemas geométricos, pautas de reconocimiento, analogías, clasificaciones, líneas crono-gráficas, frases hechas y lugares comunes anulan las particularidades para que, paradójicamente, éstas puedan ser aprendidas. Sin embargo, las imágenes y frases utilizadas por Dittborn nos llegan en calidad de restos y nada en ellas nos permite reconocer, reconstruir, los conocimientos que ellas graficaban, aludían, significaban. Son, en este sentido, signos vaciados. Las fotografías y los dibujos de las «Historias del Rostro», son también, a su manera, signos vaciados. La sucesión interminable de mujeres, «tendera», «tendera de oficio», «tendera», «delincuente desde 1925», como la de aborígenes, anula nuestra capacidad de verlos: porque son todos distintos, nos decimos, son todos iguales. Entonces, como no hay nada en ellos que se nos muestre como digno de ser recordado, los abandonamos a la suerte de su propia ausencia.

Las fotos de archivos oficiales, los rostros de la «Historia del rostro», son estáticos: no hay expresado en ellos ningún pensamiento, no suponen ninguna pasión, todo lo que podría situar a ese rostro en una vivencia, en un estar en vida, ha sido borrado. Si la pintura que tradicionalmente ocupó espacios públicos representaba, a través de unos personajes, historias que aparecían como vividas, Dittborn cancela, en sus personajes, toda señal de vida o los representa, como en «Pietà, Pintura» o en «Nada, nada» como pesos muertos o una amalgama de gestos ininteligibles. En las pinturas que representaban historias, como en los monumentos que representaban personajes, los movimientos del cuerpo eran funda-



mentales. A través de ellos, dice Alberti, se conocen los movimientos del alma:

«...vemos cuando uno se ha entristecido, porque los cuidados lo oprimen y los pensamientos lo asedian, están sus fuerzas y sentimientos atontados, teniéndose a sí mismos lentos y perezosos en sus miembros pálidos y mal sostenidos. Verás a quien esté melancólico con la frente apretada, la cerviz lánguida, y cada uno de sus miembros casi destruido e inútil cayendo. Verdaderamente a quien sea iracundo, porque la ira excita el alma, se le llenarán de rabia los ojos y su rostro se encenderá de color, y cada miembro suyo, cuánto sea su furor, así tanto [10] ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, II, 41. se enervará»¹⁰.

La historia está compuesta por «cuerpos», dice Alberti, personajes que actúan y que enseñan a los espectadores las pasiones correctas, indicándoles lo que se debe esperar de cada hombre en cuanto aspiración a un prototipo. El espectador, al reconocer la equivalencia entre un gesto y una pasión, se identifica con el personaje, es conmovido. De ahí la importancia de la formulación explícita, a través de manuales, de un *lenguaje pasional*. Dittborn, por el contrario, elige cuerpos yacentes, gestos extremos, ambiguos, irreconocibles, humanidades deformes que hostilizan al espectador, burlando su deseo de ser conmovido, haciéndolo extraño a su propia capacidad de sentir.

Según ha planteado Dittborn, él nunca realizó una «Primera Historia del rostro». «No existe la 'Primera Historia del Rostro' - dice - La serie comienza con la 'Segunda Historia del Rostro'»¹¹. Podría existir, sin embargo, una experiencia anterior formalmente similar a las de Dittborn. No se llamó 'Primera Historia del Rostro', pero indudablemente tenía pretensiones de serlo. Consistía en la representación de una serie de modelos de cabezas típicas de las pinturas que referían historias, catalogadas de acuerdo a las distintas pasiones humanas: «Doncella tímida», «desprecio con odio», «aterrorizado», «militar arrogante», «extremo dolor del cuerpo», «la extasiada», entre otros, constituyen una sucesión de prototipos humanos y conductas clasificadas según el decoro, donde los personajes no podían representar, in-

móviles, fuera del tiempo, decapitados, otra pasión que la escrita con letra cursiva, en los márgenes de las páginas. *El método para aprender a dibujar pasiones* - ese es su nombre - fue escrito en 1696, por Charles Le Brun, Director de la Academia Francesa durante el siglo XVII. Como las pinturas de Eugenio Dittborn, el manual se construye en base a la copia y al archivo de imágenes encontradas que aluden o sustituyen el registro de lo real histórico. Los imaginarios se restringen, en ambos casos, a la información oficial: lo expuesto en sitios públicos, lo aparecido en la prensa, lo públicamente controlado (los psicóticos, los niños, las Academias).

Aunque *El método para aprender a dibujar pasiones* definió, hasta mediados del siglo pasado, una verdadera tónica de los temas y personajes posibles para las pinturas destinadas a edificios públicos y permitió la autolegitimación de la pintura de historias como constante citación a sí misma, la mantención y repetición de patrones y modelos no le aseguró la mantención de sus significados. Éstos dependen, más bien, de lo «cierto» público, de lo que el público conoce y manifiesta a través de costumbres y opiniones y, por más que se intente circunscribir y formar este «saber público», éste varía conforme pasa el tiempo y no es nunca igual de una sociedad a otra. Se explica de esta forma la anacronía y la pérdida de referentes de la pintura de historia: los trajes, los gestos, las ciudades, incluso las características que un héroe debe mostrar ya no remiten a nada; la dispersión de los cuadros de historia, la repetición y la copia de actitudes y señales no garantizaron la mantención de su significado: yo veo una batalla y es como si viera todas las batallas y ninguna. Los héroes, en las pinturas de historia como en los monumentos conmemorativos, una vez perdidos sus ímagos, no refieren ya a ningún universal conocido, ni son capaces de reconstruir su individualidad perdida a fuerza de hacerse estereotipo. Los rostros de pasiones congeladas de Le Brun, como los desahuciados de Dittborn, no son sino signos vaciados, restos de historias perdidas, borradas, tachadas, fragmentadas en su constante ser redibujadas, repintadas, de una tela a otra a otra a otra. «Las imágenes encontradas en revistas, diarios, libros están impresas y en consecuencia tramadas - escribe Dittborn -. Desde allí son recortadas, refotografiadas, ampliadas y transformadas en kodaliths. Estos kodaliths son trasladados a pantallas de serigrafía fotoemulsionadas que permiten finalmente imprimir, sobre entretela sintética, las imágenes fotográficas encontradas»¹².

[12] *Ibid*

III

Hacia mediados del siglo pasado, la pintura que refería historias fue desplazada de la historia del arte por los géneros menores, primero y luego, por las vanguardias. Desaparece también, paulatinamente, como decoración de los espacios públicos, hasta ser retomada, muchos años después, por los muralistas en México. En cambio, debido en gran parte a las remodelaciones urbanas realizadas a principios de este siglo en distintas ciudades europeas, los monumentos conmemorativos cobran especial importancia. Emplazados en lugares estratégicos de las ciudades o diseminados en cualquier plaza, los monumentos encontraron su sistematización en un libro escrito por Aloïs Riegl para el gobierno austríaco, en 1903. En *El culto moderno a los monumentos*, éstos son definidos como «obras realizadas por la mano humana y creadas con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en las generaciones venideras»¹³. Los monumentos son concebidos, al igual que las pinturas

[13] RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos*, Visor, Madrid, 1987, pág.23.

que referían historias, como memoriales de algo que ha cesado de existir, pero que continúa tácitamente en el presente «en virtud de la idea de que lo que alguna vez ha existido constituye un eslabón imprescindible e indispensable de una cadena evolutiva, o lo que es lo mismo, que todo está condicionado por lo anterior y no habría podido

ocurrir como ha ocurrido si no la hubiese precedido aquel eslabón anterior»¹⁴. De esta forma, la erección de un monumento garantiza al Estado «la inmortalidad, el eterno presente, la permanente condición de génesis»¹⁵ de los actos fundadores de la historia. De ahí la insistencia en restaurar constantemente los monumentos, de limpiarlos, de desprender de ellos toda huella devastadora del tiempo.

Sin embargo, al concebir a la historia como un proceso continuo y homogéneo, todo hecho registrado se vuelve imprescindible y deja de existir, al interior de esta concepción, un principio de selección que garantice el valor de los distintos actos dentro del curso evolutivo de la historia. Los monumentos se multiplican, entonces, como hace cuatro siglos los motivos de las pinturas de historia y se demuestran, frente a la heterogeneidad de los testimonios, incapaces de reconstruir la linealidad de la historia y la presencia visible y persuasiva de un destino reflejado en el pasado.

En 1971, en el Museo de Bellas Artes, Juan Pablo Langlois Vicuña (1936) dispuso una serie de pedestales de poliestireno forrados en género o pintados, unos plintos blandos, huecos y negros por dentro, que sostenían, apenas, cuerpos diminutos, miniaturas de objetos triviales que podían ser, como los pedestales, manipulados, cambiados de lugar, sustituidos, desechados. Como los monumentos de Santiago, los «Monumentos» de Langlois Vicuña aparecían al espectador sin un lugar fijo, sin asentamiento, sin un mapa que señalara el orden de su disposición, las razones de su puesta en escena. Por el contrario, se mostraban a sí mismos frágiles, inestables, incapaces de referir incluso el vacío que demarcaban.

Los monumentos debilitados de Langlois Vicuña adelantaban la imagen de su propia desintegración, de su remplazo, de su postergación, tal como Aloïs Riegl presintió que los monumentos históricos serían quizás reemplazados por ruinas, porque el recuerdo de unos acontecimientos concretos tendía a ser suplido, cada vez más, - decía - por el sentimiento que provocaba la destrucción, la constatación de la irreversibilidad del tiempo -> la huella de la vejez, de la antigüedad, (...) como testimonio que son del inalterable curso de la naturaleza, al que toda obra humana está sometida de modo seguro e infalible»¹⁶; porque quizás nuestra imagen del pasado no está dada, como hubiera querido el Estado, desde su permanencia, su continuidad, sino que, por el contrario, desde su desaparición, desde la imposibilidad de ser nuevamente habitado.

Simultáneamente a la revalorización de los monumentos conmemorativos, los Estados promovieron y financiaron la formación de museos históricos, cuyo objetivo fue la reconstrucción de la vida de un determinado personaje, la historia de un país, el curso de un acontecimiento. Al igual que en las pinturas que referían historias y en los monumentos, el Estado quiso dar, a través de estos museos, una formación moral y espiritual a los espectadores, señalar pautas de comportamiento y crear una identidad nacional a través de una serie de referencias que vinculaban signos de progreso con un pasado glorioso. Los museos rescatan fragmentos recuperados de historias disímiles y frente a los problemas de orden y selección que implica toda acumulación, al igual que los monumentos y las pinturas de historia, tienden a desintegrarse, a dejar en evidencia las arbitrariedades de sus clasificaciones, lo precario de sus archivos, los vastos territorios no documentados, eximidos de la historia, vueltos desperdicios, material de bodega.

Como las pinturas, los monumentos y los museos conmemorativos emplazados en edificios y sitios públicos, los trabajos de Juan Pablo Langlois Vicuña se deben a las historias, al relato de acontecimientos. Son, literalmente, cuerpos hechos de noticia, que se soportan en la publicidad de la Historia. Por esta razón sus obras cobran, quizás, más sentido cuando se exponen a su propio fracaso: pérdidas, inconclusas, dejadas de lado, olvidadas, destruidas en la intemperie, desprotegidas de la voluntad de continuarlas, las esculturas de Langlois Vicuña ponen en evidencia su calidad de escombros, de envases de información vencida y son archivadas - como los delincuentes y aborígenes de Dittborn - en el minuto previo a ser desechadas o borradas o, como las esculturas de papel, dispuestas en calidad de montaje fotográfico en el espacio público que les fue negado, un homenaje póstumo. Al igual que los cuerpos vaciados encontrados en Pompeya - dormidos o sentados - los cuerpos de papel son cáscaras que reproducen la vida, como si ésta hubiera sido efectivamente vivida.

En 1969, un trabajo de Langlois Vicuña - «cuerpo blando», se llamaba - fue momentáneamente retirado del espacio de exhibición del Museo de Bellas Artes, mientras el Presidente Eduardo Frei Montalva inauguraba, en otras salas, una exposición de pintura chilena de principios de siglo. «Cuerpo blando» era una mancha de polietileno de 300 metros, rellena de papel de diario, que ocupaba el espacio público del museo y la calle. Aunque una vez concluida la ceremonia el trabajo fue repuesto en su sitio original, es recién en el espacio clausurado de la bodega donde se nos aparece más claramente la relación entre los objetos de un museo y el cuerpo blando quitado (y no puesto) para ser visto. Entre una reproducción del David de Donatello, marcos de cuadros, lienzos, pinturas y esculturas borrosas, irreconocibles, colgadas en las paredes o apiladas en el piso, dadas vueltas o superpuestas, el «cuerpo blando» se nos presenta, como los otros objetos, desde la pérdida, la acumulación, el gasto, el exceso.

Los objetos amontonados en las bodegas de los museos, se sabe, son aquellos que se han resistido a su taxonomía, al despliegue, en su exhibición, de un sentido continuo, homogéneo (de la historia, del arte nacional o universal). O aquellos que no explicitaban suficientemente su origen - podían ser una copia, una falsificación -, o cuyo origen era considerado insignificante. Son, en todo caso, objetos parias del museo, de la misma forma que los personajes de Dittborn y las actitudes puestas en el San Martín de Dávila, son parias de la «Gran Historia». El tránsito del «cuerpo blando» de un sitio eriazado (donde fue realizado), a las salas del museo (donde fue exhibido), a sus bodegas (donde fue ocultado), a las salas del museo (donde cumplió su tiempo de exhibición), a la calle (donde fue botado), describe el devenir de las obras de arte y de los objetos dispuestos cuidadosamente en los sitios donde la cultura es exhibida: una vez puestas en relación con el «cuerpo blando», los objetos de cultura explicitan su sujeción al uso y desuso de sus significados por los discursos oficiales que inauguran sus exposiciones. «El uso de materiales blandos permite que las obras tomen su 'forma' a voluntad - escribe Juan Pablo Langlois

[17] Extracto de la fotografía del libro «Cuerpos blandos», aparecida en el catálogo «Miss», Museo Nacional de Bellas Artes, julio-Agosto 1997.

Vicuña - o mejor, del que las toca, o bien, de los lugares en que sean ubicadas. [...] cambian según cada circunstancia.»¹⁷.

IV

Sea por la influencia del romanticismo europeo, como por las propias circunstancias nacionales, los paisajes, que durante la Antigüedad y hasta el siglo XVII eran considerados como *parerga*, es decir, «agregados», «accesorios», fueron fundamentales para la naciente pintura chilena. Carlos Wood, Ernesto Charton de Treville y Thomas Somerscales formaron en Chile, entre 1820 y 1920 una escuela y un «gusto» por la representación de aconteci-

Los objetos amontonados en las bodegas de los museos, se sabe, son aquellos que se han resistido a su taxonomía, al despliegue, en su exhibición, de un sentido continuo, homogéneo (de la historia, del arte nacional o universal). O aquellos que no explicitaban suficientemente su origen - podían ser una copia, una falsificación -, o cuyo origen era considerado insignificante.

mientos históricos donde la acción del hombre quedaba subordinada a su entorno y sus combates navales pasaron a representar, en gran medida, la memoria histórica del país. Esto explica el marcado carácter institucional de los paisajes, aludido constantemente en los trabajos de, entre otros, Voluspa Jarpa (1971) y Pablo Langlois (1964). En éstos se remite el sitio de la Historia al eriazado, al lugar vaciado, o bien se equivoca constantemente el lugar de las convenciones, al desplazar las obras desde la ubicación que la tradición les ha asignado (la pared frontal, el museo, el objeto enmarcado) a otras inesperadas¹⁸.

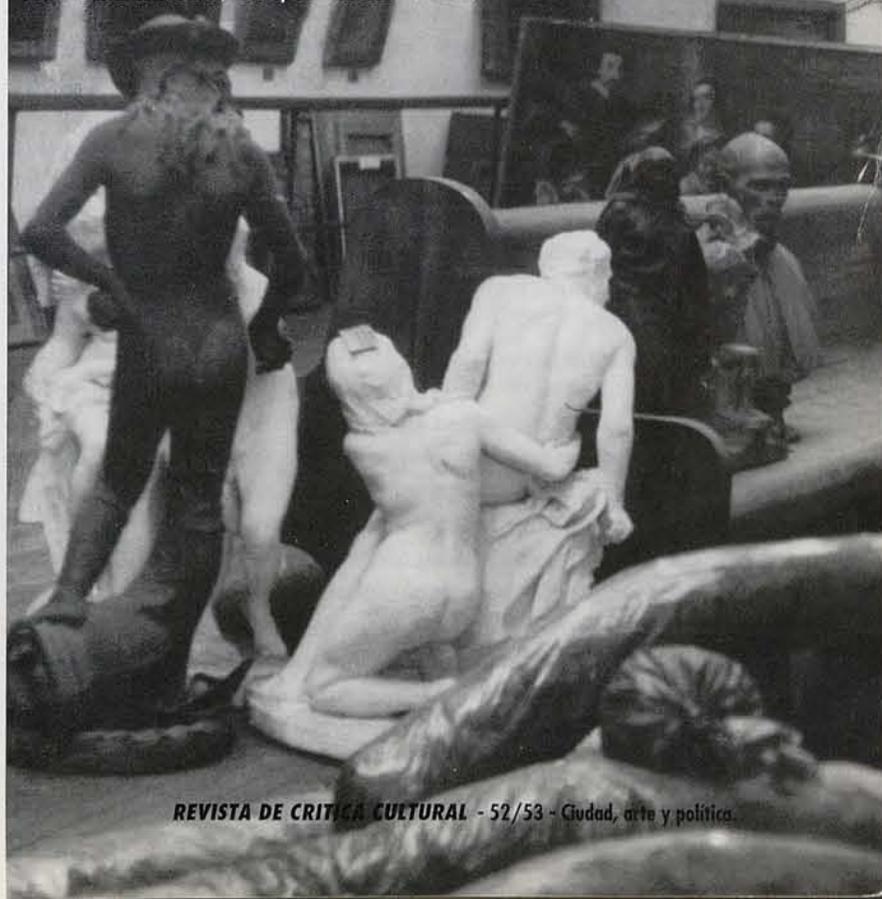
La operación llevada a cabo por los paisajistas que representaron acontecimientos de la historia nacional, consistió en la inversión de la relación clásica entre entorno y figura, donde el paisaje es definido como «el sirvo de otras piezas, [útil] para ilustrar o hacer resaltar la pintura de historia o los lugares vacíos de Figuras e historia»¹⁹. Ellos recogieron, entonces, para la pintura de historia, aquello que perdura como resto, como lo que excede a los acontecimientos puntuales y a los nombres propios, permaneciendo: el espacio vacío e infinito de sus paisajes.

[18] Pienso sobre todo en los trabajos «El lugar equivocado» de Pablo Langlois, expuesto en 1996 en la Galería Gabriela Mistral y en la serie «In Situ» de Voluspa Jarpa, realizado ese mismo año y exhibido en la Sala Aníbal Pinto, en Temuco, y en la muestra «Campos de Hielo» del Museo de Bellas Artes (enero 1997).

[19] Edward Norgate, «Miniatura», or the Art of Limning, 1650. Citado en: GOMBRICH, E. H., Norma y Forma, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pág. 227.

En «Paisaje II» (1983), Francisco Brugnoli (1935) dispuso sobre materiales reflectantes - bolsas plásticas transparentes y plateadas - diez bombillas eléctricas que aludían a los años de dictadura en Chile y bajo ellas, fardos, bultos informes, cubiertos. Esta instalación, como más tarde «Cadáver exquisito» (1990), pudo tener como objeto el evitar la pérdida de la memoria, poniendo

Juan Pablo L. Vicuña, «Cuerpos blandos» (1969)



Francisco Brugnoli, "Paisaje II" (1983)



énfasis, precisamente, en su clausura, en su sustitución, en las referencias equívocas que la borran.

Las pinturas que representaban historias, decíamos, debían informar al espectador sobre un acontecimiento y, simultáneamente, servir de "signo tangible", de testimonio y de memorial de hechos que, por lo general, ya habían sido fijados en la tradición, de ahí que tanto la composición como los elementos presentes en el cuadro tendieran a hacer comprensible y atractiva la historia mostrada. Al respecto, ya Alberti decía que

"La historia debe ser, para que pueda ser alabada y maravilla, tal que con sus gracias se ofrezca ornada y grata, tanto que cause el deleite y el movimiento del ánimo de cualquier docto o inculto que la mire. Lo que primero da placer en una historia proviene de la abundancia y variedad de las cosas. (...) Diré que la composición de la historia es abundantísima cuando en sus espacios se incluyen viejos, jóvenes, niños, mujeres, niñas, niñitos, pollos, cachorros, pajaritos, caballos, ovejas, edificios, paisajes y cosas similares (...). Pero desearía que esta abundancia fuera decorada con cierta variedad, aún moderada y grave en dignidad y verosimilitud"²⁰.

[20] ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, II, 39.

En estos trabajos de Brugnoli, en cambio, es la heterogeneidad de los elementos presentados lo que confunde al espectador: moldes de yeso, tablas, fotografías antiguas, recortes de revistas y periódicos, letreros, cajas y envoltorios, paños, piezas de automóviles, radios, anuncios, reproducciones de pinturas y de estrellas de cine, imágenes religiosas, luces y bombillas se acumulan y superponen sin configurar narración alguna. Perdida la "dignidad y la verosimilitud" de la puesta en escena, la Historia se vuelve aquí un despenadero en el que confluye todo lo que ha sido dispersado, perdido, naufragado. O como en "Paisaje II", un juego de brillos y reflejos, un efecto de la luz.

Para recordar se deben colocar las imágenes en los lugares, ese es el principio que permitió a Cicerón y Quintiliano formular un Arte de la Memoria, en el siglo I a.C. Se individualizaban y memorizaban unos lugares y luego se depositaban en ellos, mentalmente, las imágenes apropiadas. Los lugares podían ser columnas, ángulos, ventanas; el único requisito - dice Pedro Tomai en *Phoenix seu artificiosa memoria* - es que ellos mantengan una cierta distancia y que los lugares y las imágenes puedan ser claramente percibidos, sin dificultad, porque aunque las capacidades mnemotécnicas no tienen límites, se puede - escribe - de pronto, olvidar y ese olvido ocurre entonces debido a que se ha bloqueado la capacidad de percibir.

"S", un mnemonista ruso de este siglo, describió de la forma que sigue las causas de sus omisiones:

«Había colocado el lápiz al lado de una empalizada, uno de aquellos, sabe, que se encuentran a lo largo de las calles y, de pronto, el lápiz se confundió con la empalizada y yo pasé por su lado sin darme cuenta... La misma cosa me sucedió con la palabra huevo, éste había sido dispuesto sobre el fondo de una pared blanca. ¿Cómo podría haber distinguido un huevo blanco contra una pared blanca? (...) Me sucede, a veces, que coloco una palabra en un lugar oscuro y es una equivocación, naturalmente. He aquí la palabra caja, por ejemplo: ella se encontraba en el vano de un portón y ahí dentro estaba oscuro...era difícil descubrirla. (...) No me sucede más ahora de colocar objetos en un pasaje oscuro: hago las cosas de tal manera que haya luz, por lo que no tendré ninguna dificultad para vislumbrarlas»²¹.

[21] Descripción de A. Lurija de las técnicas de un mnemonista ruso, «S». Citado en ROSSI, Paolo, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Editrice Il Mulino, Bologna, 1991, pág.44.

Al igual que en los lugares de la memoria donde las imágenes aparecen borradas, los "Paisajes"

de Brugnoli impiden el ejercicio del recuerdo, porque en ellos se confunde intencionalmente la capacidad de percibir del espectador, que no reconoce ni distingue objetos particulares. Ve acumulaciones de escombros, pliegues como veladuras, espacios de oscuridad; o bien, como en "Paisaje II", unos sitios vacíos de imágenes como de historias para ser recordadas, donde la luz no permite «vislumbrar» los objetos que dan origen a la memoria, sino que, por el contrario, deslumbra, enceguece, frustra toda expectativa de encontrar en ese sitio, una imagen y, en esa imagen, un sentido, un recuerdo, una alusión cualquiera a una historia cualquiera.

V

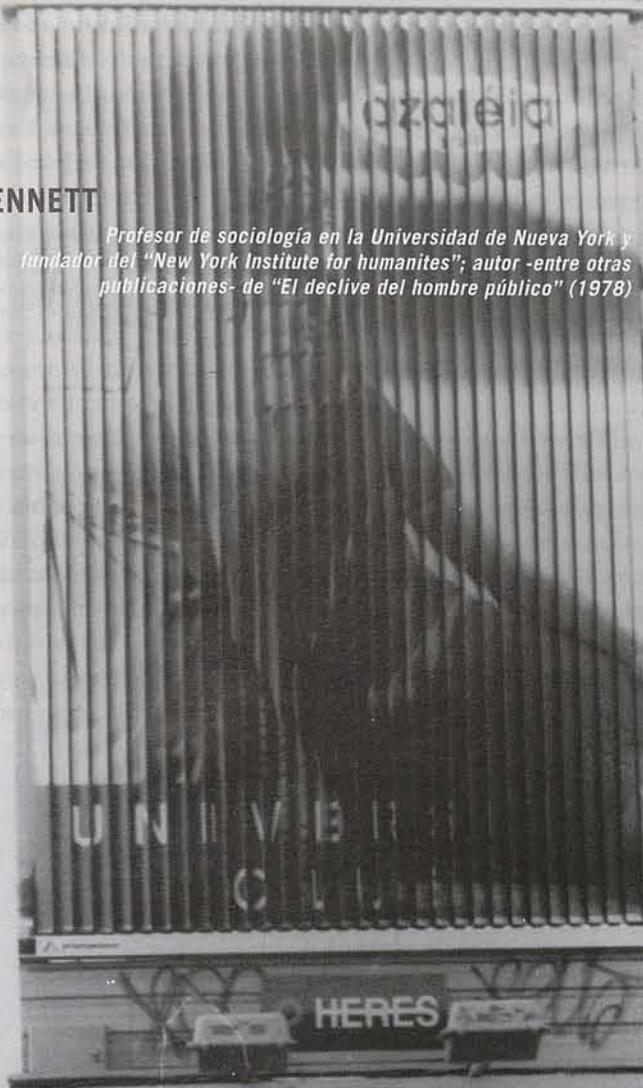
En estos trabajos, el discurso que motivó el emplazamiento público de la historia a través de pinturas, monumentos y museos conmemorativos, permanece quizás bajo la forma de un residuo, de un despojo, en el acto precario y absurdo de suponer un registro, de disponer en catálogos, series y clasificaciones personas y objetos como piezas de un museo o inventario de estereotipos (etiquetados, envueltos en plástico o en diario, seriados y numerados), en una puesta en escena donde ellos figuran como restos, ruinas, memoriales dispersos, monumentos que no refieren ya a persona, historia, acontecimiento alguno, sino al espacio de su ausencia. No existe la pretensión de verdad, de justificación, de concreción, de legitimación que motivó el registro, sino su incapacidad de reconstruir una conciencia histórica, de implicar en la acumulación una taxonomía, de concretar finalmente un escenario.

Como si estos trabajos de arte no fueran ahora sino una afasia, una pérdida de lenguaje respecto a la Historia homogénea y continua dispuesta en los espacios públicos o en el espacio ininterrumpido, infinito, de sus otras representaciones.

EL EXTRANJERO

RICHARD SENNETT

Profesor de sociología en la Universidad de Nueva York y fundador del "New York Institute for humanites"; autor -entre otras publicaciones- de "El declive del hombre público" (1978)



En tanto el extranjero no puede convertirse en ciudadano universal ni puede arrojar lejos el manto del nacionalismo, debe -como el artista moderno- desplazar la imaginería de las culturas y las costumbres.

La perturbación de estos desplazamientos hace de su identidad una construcción móvil.

Edouard Manet fue un pintor no realista de la ciudad. No buscaba producir el efecto de haber sorprendido la vida al desnudo, tal como hacían los fotógrafos de su época. Su registro de París tampoco participa del espíritu de los retratos literarios, enfáticos e indignados, que Zola dedicaba a las prostitutas de la ciudad, los niños abandonados o las familias que se alimentaban con ratas asadas. El arte de Manet sorprende con mensajes políticos directos, como lo testimonia el cuadro de 1868, «La ejecución del emperador Maximiliano», pero la visión que el artista tiene de la ciudad cuenta con otros medios para lograr su efecto.

Al registrar la vida de París, Manet realiza gestos visuales que perturban la visión, la desplazan de objeto en objeto y a menudo sugieren que la verdadera historia está sucediendo en otra parte, fuera de la tela. Manet es un artista del desplazamiento, y en el desplazamiento reside su fuerza de interpelación social. Desafía algunos de los presupuestos con los que describimos a quienes están económica o políticamente desplazados: el inmigrante, el exilado, el expatriado. Estos términos expresan las diversas razones por las que una persona puede vivir fuera de su país, pero el resultado de tal desplazamiento parece, hoy, un destino común. Ser un extranjero significa vivir intranquilo fuera de la propia tierra: el inmigrante culturalmente golpeado que se afirma en lo suyo, el exilado que vegeta indiferente en una ciudad con la que apenas se conecta, el expatriado que sueña con volver. El sentimentalismo de tales imágenes muestra la necesidad de las raíces y las virtudes de la tierra. Incluso niega a los extranjeros la voluntad y la capacidad de convertir ese desplazamiento, aun cuando haya sido impuesto, en una experiencia humana. Manet, un pintor que está a sus anchas en su ciudad, interesado en los olores y las sombras de la vida cotidiana, imagina, sin embargo, lo que puede haber de positivo en la experiencia del desplazamiento. La dualidad del 'hogar' y de lo 'extraño' se fractura bajo su pincel porque la apariencia de los lugares familiares se vuelve extraña y extranjera.

La visión desplazada de Manet se muestra plenamente en el último de sus grandes cuadros, «El bar del Folies-Bergère», pintado en el invierno de 1881-82. La historia de este cuadro es muy interesante. En 1879 Manet le propuso al Consejo municipal de París realizar los murales del nuevo Hotel de Ville; debían mostrar el efecto de las nuevas construcciones -los puentes de acero, los desagües de cemento, las estructuras de hierro forjado- sobre la vida de la ciudad: serían murales del París moderno. Su propuesta fue rechazada, y es muy significativo que el gran trabajo posterior a ese rechazo no retoma ninguna de las escenas proyectadas para los murales sino que se vuelve hacia algo más sentimental, más kitsch incluso, una pintura del Folies-Bergère. Manet quiso impregnar esa escena banal con la fuerza de los cambios que habían impulsado la emergencia de una sensibilidad moderna.

Es importante comprender, retrospectivamente, qué era el Folies-Bergère en la época de Manet. Era un lugar de licencia sensual: la prostitución femenina y masculina circulaba en la multitud; y sobre todo estaba el baile del can-can, en su versión del siglo XIX, que no se parecía a su derivación más actual y moralizada. (El can-can, introducido en París en los años ochenta del siglo pasado, era bailado por mujeres que no llevaban ropa interior bajo sus enaguas, cortas y amplias, de modo que cada vez que levantaban las piernas descubrían el monte de Venus). El Folies-Bergère no era propiamente un burdel, aunque muchos burdeles se establecieron cerca, de modo que lo frecuentaba un número respetable de mujeres respetables en busca de diversión. Era, entonces, un lugar un poco dudoso pero público, lleno de multitudes ruidosas, en el que se bebía y se seducía en una atmósfera cargada con el aroma de los cigarrillos, el café y el

Beaujolais barato. Los parisinos iban al Folies cuando deseaban estar a gusto en un lugar confortable y cálido, un hogar que se situaba muy lejos de los rigores del hogar familiar.

Tal es la escena que Manet va a destacar en su cuadro que muestra a una mujer parada detrás de un bar, pensativa, triste y seria, una figura aislada en medio del ruido (inspirada en Suzon, una moza del Folies-Bergère a la que Manet conocía). El observador es atraído por el uso de los espejos que crean una experiencia especial de desplazamiento. La moza del bar, de pie delante de un espejo colocado directamente frente al observador del cuadro, está presentada de modo que su mirada se fija más allá de éste. Manet refuerza esa perspectiva plenamente frontal por la forma en que sitúa los brazos y manos de la moza sobre el bar. Sus brazos están extendidos y sus manos giradas, tal como una bailarina de ballet podría girar sus piernas en la posición frontal del cuerpo. A la derecha de esta figura se refleja su espalda en el espejo y la superficie plana de su vestido negro tiene el tamaño exacto del cuerpo, de modo que la figura reflejada no presenta una perspectiva en disminución y el reflejo parece estar en el mismo plano dimensional que el cuerpo. Digo que vemos su reflejo en un espejo, a pesar de que ópticamente esto es imposible porque no podríamos verla de frente y reflejada a su derecha al mismo tiempo. Hoy el observador acepta esta imposibilidad y le parece visualmente lógico lo que es imposible. Sin embargo, Charles de Feir, en su *Guide du Salon de Paris de 1882*, se dirige a los contemporáneos de Manet señalando ese extraño espejo como prueba de error técnico¹.

[1] Charles de Feir, *Guide de Salon de Paris 1882*, París, 1882, p.23; una lista completa de la crítica contemporánea de este cuadro puede verse en T.J.Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp.310-311, nota 65. Aunque mi análisis es radicalmente diferente al de Clark, deseo expresar mi reconocimiento por el análisis siempre provocador de mi colega.

En muchos de los últimos cuadros de Manet, la impresión de desplazamiento óptico se refuerza con algún gesto arbitrario, que parece menor, y que ayuda a despegar la escena de la realidad representacional. En «El bar del Folies-Bergère» esto es logrado por la forma en que Manet pinta dos lámparas de gas reflejadas en el espejo; son discos de un blanco puro, discos blancos plenos en el plano del cuadro. Esas lámparas no producen sombras, no muestran una refracción de penumbra tal como habitualmente lo hacen las luces reflejadas en un espejo, ni siquiera han sido pintadas del todo. Los contemporáneos de Manet también atribuyeron la extrañeza de esas luces a errores del pintor. En *L'Illustration*, Jules Compté se refirió a ellas señalando que «el señor Manet ha elegido probablemente un momento en que las lámparas no estaban funcionando bien, ya que nunca hemos visto luces que den tan poca luz»².

[2] Jules Compté, citado y traducido por T.J.Clark, *The Painting of Modern Life*, cit., p.240

discos blancos sirven al mismo propósito que el reflejo desplazado del vestido negro de la moza. Los discos entran en la composición del cuadro de modo tal que se concentra en ellos la única impresión de profundidad y alejamiento. En el ángulo superior derecho del cuadro vemos, reflejado en el espejo, al hombre que está siendo mirado por la muchacha y que, a su vez, la mira fija e intensamente a los ojos. Sin embargo, así como la espalda de la moza no se refleja inmediatamente a su derecha, este caballero de sombrero de copa, que la interroga con los ojos e inspira en ella una mirada tan triste, no es posible ópticamente porque, de serlo, obstruiría la visión directa que tenemos de Suzon, quien, por su parte, mira en línea recta y frontal. El cuadro está compuesto de modo tal que el observador está siempre enfrentado a la muchacha. Pero es evidente que el observador (usted o yo) no es la persona reflejada en el espejo. Dada la posición frontal plena del sujeto en relación al observador, no hay manera de mirar a la mujer sin la intervención de esa reflexión alterada. Manet, entonces,

crea en este cuadro el siguiente drama: miro en un espejo y veo a alguien que no soy yo.

Este aspecto del cuadro hablaba a los contemporáneos de Manet. Algunos trataron de sacarse de encima la perturbación con un chiste (el *Journal Amusant* del 27 de mayo de 1882 incluye un grabado del cuadro en el que el caballero reflejado en el espejo está dibujado de pie, delante de la moza y obstruye nuestra visión) pero la mayoría de las críticas reaccionaron con fastidio a las inquietantes cuestiones que el cuadro suscitaba: «¿Es una pintura verdadera? No. ¿Es bella? No. ¿Es atractiva? No. Entonces, ¿qué es esto?»³. El malestar puede tener que ver con la escena relatada por el cuadro: las proposiciones que un hombre hace a una joven moza de bar que le responde con una mirada de infinita tristeza.

[3] Henri Houssaye, «Le Salon de 1882», *L'Art français depuis dix ans*, París, 1883, p.242. Uso la traducción de Clark, aunque la versión francesa original es mucho más enfática. Ver Clark, cit., p.243.

Desde luego que tal escena podría adecuarse a un sermón victoriano. La joven solitaria corrompida por el vicio en un espacio público era el tema de un alegato que Degas había pintado más directamente, por ejemplo en «L'Absinthe» de 1876. Pero en el cuadro de Manet la alteración óptica hace imposible que la mujer sirva sólo a fines moralizantes. La cuestión, entonces, es cómo el relato incluido en el cuadro puede ser percibido por hombres y mujeres de otros tiempos, otros lugares y costumbres, cuestión que no es separable de la historia que está siendo contada. El tratamiento plástico de los objetos sobre el mostrador les otorga una existencia destacada. Las botellas del bar están pintadas plenamente y en detalle; contrastan con los discos abstractos de las luces reflejadas en ese espejo que nos muestra un yo distinto del que preferiríamos considerar como propio. Aunque el espejo está situado todo a lo largo del cuadro y hay una abigarrada colección de objetos, Manet sólo permite que dos de ellos se muestren en el reflejo, aun cuando, ópticamente, todos deberían aparecer. Y esos fantasmas ópticos de botellas, flores y frutas parecen los objetos más sólidos del cuadro.

Así es como funciona el desplazamiento en «El bar del Folies-Bergère». Crea valores: un valor reflexivo, dado por el observador como parte de la cosa vista y un valor dado al propio mundo físico, cuyos rasgos y formas sólo captamos en sus transmutaciones sobre un espejo deformante. Por contraste, los objetos no sometidos a ese desplazamiento tienen una solidez ilusoria. Si Manet hubiera sido filósofo (posibilidad que rechazaría con énfasis), podría indicar que el verdadero núcleo de su cuadro está en la solidez de las cosas no desplazadas, al igual que la del yo que no ha experimentado desplazamiento es, quizá, la mayor de las ilusiones. Este cuadro ciertamente realiza una promesa moderna: la perturbación infunde valores en la experiencia. Pero ¿cómo puede mantenerse esa promesa de desplazamiento fuera de la tela, en la calle?

UN CAMBIO EN EL EXILIO

Si pudiéramos recorrer las calles de París en los años de juventud de Manet -entre la Rue de Rivoli y el Boulevard Saint-Germain, de norte a sur, y por lo que hoy son los puentes de Saint-Michel y el Carrousel de este a oeste- veríamos el método de Manet componiendo una escena de la vida.

En ese sector de París, una multitud de extranjeros se mezclaba con los estudiantes de bellas artes, de medicina y de leyes de la universidad. El contingente mayor y más antiguo comprendía centroeuropeos, de Polonia y Bohemia, desplazados de sus respectivos países en la década de 1830. En la de 1840, los emigrados políticos italianos circulaban en ese sector de la ciudad, al que se añadió un contingente de griegos en 1846. Muchos es-

taban en París a causa de la situación política en sus países, muchos eran intelectuales, aunque entre los griegos había un gran número de marineros que habían sido sorprendidos por la guerra de independencia, una generación antes.

Podría pensarse que se trataba de un mundo premoderno de extranjeros. Los habitantes de París idealizaban la resistencia de los ciudadanos de cualquier parte a la explotación de la corona y de la aristocracia. Aunque no es un pueblo demasiado accesible a los extraños, el francés recibió amistosamente a los polacos y, luego, a los griegos; los levantamientos en esos países fueron percibidos más como revueltas de clase media que como levantamientos de los pobres. Durante la década de 1830 las universidades de Francia estuvieron abiertas a los extranjeros y el derecho de asilo político fue, por primera vez, codificado en su forma moderna: un individuo puede aspirar a ese estatuto según un procedimiento burocrático establecido y no debe implorarlo como un favor concedido por la autoridad. En esas condiciones, los emigrados de las décadas de 1830 y 1840 buscaron movilizar a los parisinos en pro de sus diversas causas, con la esperanza de obtener dinero y de lograr que la opinión pública presionara al gobierno francés a intervenir. Conocemos el aspecto elegante de esos esfuerzos, como las *pièces d'occasion* compuestos por Chopin para los conciertos de caridad, pero hubo apoyos mucho más

populares. Por ejemplo, el que los marineros griegos promovieron entre los estibadores y carreteros en los muelles del Sena, con tal éxito que la ropa de trabajo griega era llevada en los docks como señal de simpatía. Más aún, la policía de París cultivaba la idea de que esos intereses extranjeros alejaban a los trabajadores franceses de los motivos locales de disturbio; y hubo, en efecto, un reflujo del proletariado.

Se trataba de una curiosa situación, históricamente grávida, en una nación xenófoba que gusta de perseguir a los extranjeros. Fue en París donde por primera vez se hicieron evidentes los cambios que producirían la imagen moderna del extranjero como una figura sufriente. Y esos cambios, paradójicamente, se debieron al desarrollo del nacionalismo moderno que juzgó a quienes abandonaban sus países como enfermos que soportaban una amputación.

Es cierto que, desde los griegos, la pertenencia a una nación es vista como algo necesario para la formación de un ser humano completo; los extranjeros en la ciudad-estado griega, los metecos, eran considerados menores en la medida en que no podían ejercer el privilegio, propio de los adultos, de votar. Pero el significado de 'nación' fue cambiando profundamente a lo largo de la historia occidental; a veces la nacionalidad resultó



Edouard Manet, "Le bar des Folies-Bergère" (1881)

La nación plantea dos peligros para el que va a convertirse en extranjero; uno es el peligro de olvidar y el otro el de recordar; en el primero el extranjero está dominado por el deseo de asimilarse, en el otro está corroído por la nostalgia.

inseparable de una práctica religiosa particular, a veces fue definida a partir de dinastías aristocráticas y otras incluyó a la red de comerciantes en una ciudad madre.

El nacionalismo que empieza a encontrar su voz en la revolución de 1848 instaura una versión distinta de identidad colectiva: la nacionalidad pasa a ser un fenómeno antropológico al cual la actividad política, en el mejor de los casos, viene a servir. La nación se vuelve un *ethos*, el imperio del *nomos*, en términos griegos, es decir, la regla pura de la costumbre, y es casi un crimen interferir en la sacralidad de la costumbre a través de decisiones políticas o negociaciones diplomáticas. Debido a este cambio profundo en el significado de la nacionalidad, los exiliados que vivían en París en 1848 debieron enfrentarse a la necesidad de repensar lo que había significado esa situación prolongada de desplazamiento del 'hogar'. La vida cotidiana en el extranjero los había llevado gradualmente a perder contacto con los rituales y costumbres de su propia tierra, el *nomos* se volvía un recuerdo más que una actividad. Deberían encontrar un sentido a sus vidas en el propio hecho del desplazamiento, es decir, en su ser extranjeros: necesitarían mirar sus recuerdos de la nación de un modo semejante al espejo de Manet.

La revolución de 1848 duró cuatro meses, de febrero a junio. Comenzó en París, pero hacia marzo sus repercusiones se extendían por Europa central donde florecían movimientos que proclamaban la superioridad de las repúblicas nacionales respecto del parcelamiento geográfico de territorios producido por las dinastías y los diplomáticos en el Congreso de Viena de 1815. Los acontecimientos tenían algo del mismo carácter explosivo con el que estas naciones se desprendieron de la hegemonía rusa en los últimos cuatro meses de 1989. Los doctrinarios de la 'nación', que comenzaron a pronunciarse públicamente en 1848, usaban un lenguaje diferente del de quienes antes habían reclamado regímenes constitucionales, democracia u otros ideales políticos en sus países, como un eco de los ideales de las revoluciones francesa y norteamericana. El lenguaje de los eslavófilos o de los hijos de Atica fue, podría decirse, un triunfo de la antropología sobre la política. En 1848, la idea de la nación como un código político fue rechazada por los nacionalistas revolucionarios en la medida en que creían, contrariamente, que una nación se fundaba en la costumbre, en los hábitos y leyes no escritas del *Volk*; la comida de un pueblo, su manera de bailar, los dialectos que habla, las formas de sus oraciones serían los elementos constituyentes de la vida de la nación. Ni la ley puede legislar sobre los placeres de la comida ni las constituciones pueden ordenar una creencia en ciertos santos: es decir, el poder no puede producir cultura. La doctrina del nacionalismo que cristaliza en 1848 proporciona un imperativo geográfico al concepto de cultura: hábitos, fe, placeres, ritual, todo se vincula y se funda en un territorio particular. Más aún, quienes sustentan esos rituales son gentes del mismo lugar, que se entienden entre sí sin necesitar explicaciones. El territorio, entonces, se vuelve sinónimo de identidad. (...)

Esta imagen antropológica del *Volk* constituye un acontecimiento de época en la imaginación y la retórica sociales modernas. El nacionalismo del siglo XIX establece lo que podemos considerar la regla fundamental moderna de la identidad. La

identidad es tanto más fuerte cuanto no se es consciente de 'tenerla', simplemente se es.

Es importante comprender que esta fórmula es al mismo tiempo una regla de ejercicio del poder, aun cuando hable en nombre de una unidad cultural o del alma del pueblo que estaría más allá del dominio de un régimen político determinado. Los grandes imperialistas del siglo XIX, hombres como Livingston, Stanley y Rhodes suscribían este punto de vista antropológico y sostenían también esa visión extensiva sobre el carácter sagrado de la cultura de la vida cotidiana; creían en la primacía del *nomos*, pero de ello extraían como conclusión que los 'nativos' no debían ser contaminados por un contacto excesivo con sus amos extranjeros, que afectarían la integridad de la cultura nativa. Rhodes era sincero. Pero la regla fundamental del *nomos* moderno, que dice que se es más uno mismo cuanto se es menos consciente de uno mismo, puede servir tanto a los levantamientos revolucionarios de 1848 como inspirar las formas mediante las cuales una nación domina a otras y a la vez procura evitar toda 'contaminación' cultural. En el mismo sentido, un estado moderno puede también obtener beneficios de esa virtud antropológica. Sus instituciones pueden verse legitimadas como reflejos del impulso popular antes que como *construcciones* problemáticas sometidas a un debate permanente. Instituciones como la policía civil o el comité revolucionario de barrio pueden ser declarados órganos permanentes de la espontaneidad, efectos de lo que 'anónimamente' nace de la vida del pueblo.

La celebración que Rousseau hizo del 'buen salvaje', un siglo antes de 1848, fue en verdad un equívoco notable. Rousseau parece haber quedado impresionado por una figura que representaba a un indio americano con ropas ceremoniales, que había sido exhibida en París por un taxidermista en 1741; este 'salvaje', imaginaba Rousseau, era un hombre con una capacidad de reflexión más aguda y profunda que la de los parisinos charlatanes, con peluca y sin cerebro, que visitaban la tienda del taxidermista. El Buen Salvaje piensa, es una idealización que el siglo XVIII hace de la persona auténtica. Puede decirse que la separación entre los revolucionarios del siglo XVIII y los nacionalistas del XIX está marcada por una diferente conciencia geográfica. Las doctrinas políticas de 1789 trascienden el propio lugar; no es necesario vivir en París, o ser francés, para creer en la libertad, la igualdad y la fraternidad, proclamadas por la Revolución Francesa. Kant en sus *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*, de 1784, argumenta que un ser humano se desarrolla más cuanto más estímulos recibe, provenientes de la diversidad de otros pueblos, y los deriva hacia lo que experimenta en el lugar propio. Este 'ciudadano universal' procura recibir el estímulo de las escenas foráneas y aprehende de ellas lo que es común y universal.

Por supuesto que un cambio ideológico no es un simple deslizamiento de una forma de creencia a otra. En los escritos de Manzoni sobre el campesinado italiano, sus compatriotas del campo aparecen a veces como los verdaderos italianos en la medida en que, apartados de la ciudades que eran sede del poder austro-húngaro, conservaron las costumbres de una Italia original y libre. En ese sentido son parecidos al buen salvaje de Rousseau: guardianes autoconscientes de lo que es, de hecho, una cultura superior. Y, sin embargo, Manzoni escribe a veces - como Tolstoi más adelante - que el campesino es moralmente superior porque no tiene conciencia de sí mismo en el tiempo y la historia, está liberado del veneno dañino que significa pensar demasiado, más allá de los límites de la vida tal como es dada. El campesino no mira en el espejo de la historia, simplemente es. El Pueblo es silencioso.

En la retórica del nacionalismo que tomó forma en el siglo XIX, la atribución al pueblo de rasgos de espontaneidad y carencia de una autoconciencia cosmopolita, estaba a la vez en relación con una concepción del tiempo en la nación. También la nación, simplemente, es. La retórica del nacionalismo toma los rituales, las creencias y las costumbres del pueblo para representar, según la distinción de Heidegger, formas de ser más que formas de hacer; los rituales, creencias y costumbres, creadores del ideal nacional, son exaltados como si estuvieran más allá del tiempo y como si fueran cohesivos y permanentes: pertenecen a la propia tierra y a la unidad de los seres humanos con 'sus' raíces. Esta noción de ser nacional implica, al mismo tiempo, cierta forma de silencio. Cuando Louis Kossuth realiza un llamamiento en favor de la revolución magiar, la interrelación que a lo largo de los siglos los magiares establecieron con los turcos, los eslavos y los germanos, a quienes la historia puso juntos, queda excluida del balance de lo que significa ser magiar; sin embargo, esos encuentros históricos de hecho tiñeron las prácticas religiosas, crearon una cocina muy elaborada y hasta alteraron la propia estructura de la lengua húngara. En lugar de esa historia, Kossuth predica una versión de la cultura magiar que la presenta como inmutable y autosuficiente a lo largo de las generaciones. El corolario de ese tiempo de la nación, el tiempo de ser, es el concepto de pureza nacional.

Tal como Isaiah Berlin mostró en su trabajo *Vico and Herder*, esos dos adelantados del nacionalismo decimonónico en el siglo XVIII, el armado de la nación en términos antropológicos comenzó por sostenerse en la más liberal de todas las razones: fue una afirmación de la dignidad de las diferencias humanas. De acuerdo con Berlin, para Herder «las diferencias (entre los pueblos) son lo más importante, porque los hacen ser lo que son, los hacen ser ellos»⁴. Es fácil olvidar la audacia de la afirmación, por

[4] Isaiah Berlin, *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas*, Londres, The Hogarth Press, 1976, p.xxiii.

lo demás bastante reciente, de que los seres humanos son criaturas de culturas particulares. Maquiavelo le susurra a su príncipe consejos que siguen el ejemplo de antiguos reyes y emperadores; y esos monarcas, que llevan muertos miles de años, todavía pueden ser modelos para el príncipe en la medida en que la naturaleza humana no cambia; al menos es lo que pensaban Maquiavelo y sus contemporáneos.

Pero una concepción que tomaba a los seres humanos como culturalmente específicos, era, en el siglo XVIII, más que una defensa de la importancia de las variaciones antropológicas. Suponía un ataque a lo que hoy llamamos 'eurocentrismo'. Voltaire sostenía que «Es una enorme arrogancia el afirmar que, para alcanzar la felicidad, todo el mundo debe volverse europeo»⁵. En

[5] Berlin, cit., pp.197-198.

diferentes lugares, diferentes pueblos encuentran vías diferentes para alcanzar la felicidad. Sin embargo, la distancia entre la afirmación de la diferencia que hace el siglo XVIII y la del siglo XIX reside en lo siguiente: para Voltaire, el conocimiento de que hay otros que no mueren cuando comen alimentos que nosotros tememos comer, que incluso pueden ser felices con esos gustos, más que impulsar el deseo de probar lo prohibido, debe servir para suspender nuestras propias convicciones. La percepción de diferencias en los valores debe hacer más cosmopolita al observador. Mientras que la interpretación de Herder se adelanta a su tiempo: la percepción de diferencias puede volver a la gente más etnocéntrica, en la medida en que ya no hay una humanidad común en la cual reunirse.

Estar en el lugar o fuera de lugar; la virtud de ser uno mismo en su lugar y el vicio de verse uno mismo en otra parte. Precisamente aquí comienzan los problemas de ser un extranjero. En los comienzos de la primavera de 1848, parisinos como «Daniel

Stern» (pseudónimo de Marie d'Agoult, alguna vez compañera de Franz Liszt, quien dejó crónicas vívidas de la insurrección) pensaban que «las colonias extranjeras desaparecerán en pocos días, en cuanto nuestros amigos retornen al lugar que los llama»⁶. Dado el nacionalismo exaltado de la prensa, esa esperanza parecía lógica. La cuestión política que ese nacionalismo planteaba a todos los que se habían convertido en extranjeros -emigrados, expatriados o exilados- era: ¿por qué no estaban en casa, entre los suyos? ¿Cómo se puede ser ruso estando lejos? En abril de 1848 Daniel Stern consignó que, curiosamente, pocos emigrados habían retornado a sus países. «Están todavía discutiendo en el Palais Royal, recibiendo emisarios del exterior, fanfarroneando; tienen muchas esperanzas pero ninguno comenzó a hacer las valijas»⁷.

[6] Daniel Stern, *Oeuvres*, vol.6, p.353.

[7] *Ibid.*, vol.6

El que quizá sea el más eminente de los exilados del siglo XIX fue un hombre que describió brevemente, como observador, esta escena y capturó con una prosa profunda la relación maldita entre el nacionalismo y la condición extranjera. Alexander Herzen era hijo ilegítimo de un anciano noble ruso y una joven alemana (de ahí su nombre, que es casi equivalente a 'de mi corazón' [herzlich]). Inspirado en los levantamientos de 1825, desde joven participó activamente en la política rusa con posiciones radicales, según el modo en que éstas eran entendidas entonces: monarquía constitucional y reformas liberales. Por ello sufrió un exilio interno y fue, posteriormente, expulsado de Rusia. Como otros de su generación, al principio pensaba que su exilio era temporario y esperaba regresar a su patria en cuanto las circunstancias políticas lo hicieran posible. Pero cuando, finalmente, pudo volver se echó atrás. Y no eludió el retorno por estar socialmente asimilado, ni por amor a la cultura europea, ni por tener lazos personales -como los de su amigo Turgeniev con Pauline Viardot-. Siguió apasionadamente interesado en los asuntos de su país, pero sintió que ya no era capaz de vivir en él. Deambuló por las capitales de Europa occidental y pasó sus últimos años en Londres, donde editó un periódico sobre la realidad rusa, *La Campana*.

Existe un cierto pensamiento social, falsamente humanista, que plantea una relación inversa entre conciencia y circunstancia. En este pensamiento, el sufrimiento de los pobres los convierte en víctimas intelectuales de sus necesidades; el pensamiento popular es un puro cálculo de supervivencia. Los refinamientos de la conciencia, las complejidades de la interpretación, son considerados como lujos propios de los ricos. Según esta manera de pensar, el hijo bastardo de un aristócrata no puede ofrecer ninguna guía al dilema que enfrentan las sucesivas oleadas de inmigrantes que abandonan Europa en el siglo XIX; y mucho menos podría ofrecerla hoy a las incógnitas de trabajadores mexicanos, almaceneros coreanos, judíos soviéticos y otros extranjeros. Herzen, amigo de John Stuart Mill, tímido con la timidez originada en tantas ocasiones formales, Herzen, tan curioso acerca de lugares a los que, sin embargo, no pertenecía... Herzen entra en esta historia en abril de 1848. Con cierto retraso, se reúne con la colonia de exiliados en París, a su regreso de Roma que atravesaba los primeros momentos del despertar nacionalista.

No debe pensarse que Herzen o los otros emigrados en París que no respondieron inmediatamente al llamado de sus propias naciones fueran cobardes; la vida de muchos de los emigrados había incluido una serie de encarcelamientos y torturas, particularmente bajo la policía austríaca. La explicación de esa inmovilidad se encontraba, en parte, en la crueldad de los propios acontecimientos que los pasaban por alto. La red de contactos en el exterior estaba

desactualizada, así como sus proyectos políticos, que contemplaban constituciones e instituciones de gobierno, no tenían lugar en la nueva retórica sobre el Pueblo. Pero además, como lo señalaba Daniel Stern, algo había pasado con los propios extranjeros en el exilio. «Es como si se hubieran mirado en un espejo y hubieran visto un rostro distinto

[8] *Ibid.*, vol. 6, p. 466

del que querían ver», escribió⁸.

La confusión afectaba a los emigrados tanto como a la escritora: algo en ellos resistía el entorno y a la vez algo los empujaba a volver.

La imagen ofrecida se parece al espejo de Manet, en el cual el reflejo es tan diferente de lo que esperamos ver. Esa fue la relación exacta que Herzen enfrentó en el curso de su vida, y trató de entender de qué modo el nacionalismo había obligado a la gente a mirarse en algo semejante al espejo de Manet, para encontrar una imagen humana, vivible, de sí mismos. Los rituales, las creencias, los hábitos y los signos del lenguaje parecían ser, en ese espejo desplazado, muy diferentes de los de la patria. El extranjero podía, de hecho, tener una relación más inteligente y más humana con su cultura que la persona que nunca viajó, que no conoce nada más que lo suyo y que no se ha visto obligada a juzgar las diferencias entre una cultura y otra. Pero la ocupación tensionante de convertirse en extranjero consiste en otra cosa. Es más bien la de alguien que debe lidiar creativamente con su propia condición desplazada, con los materiales de la identidad, del mismo modo que un artista debe lidiar con los hechos duros que son los objetos de su pintura. Uno debe hacerse a sí mismo. [...]

EL ESPEJO DE HERZEN

El 27 de junio de 1848 la revolución llega a su fin en París. Las tropas arrasan la ciudad, disparando indiscriminadamente sobre la multitud y desplegando al azar las baterías de sus cañones en los barrios obreros: habían llegado las fuerzas del orden. Herzen, al igual que los otros extranjeros que habían permanecido en París voluntariamente, se ve obligado a partir. Viajó a Ginebra, luego a Italia, regresó a Francia y, finalmente, llegó a Londres en agosto de 1852; era un hombre de mediana edad, cuya mujer mantenía una relación con otro, que se había pronunciado públicamente en contra del discurso radical esclavófilo que dominaba en su país y que hablaba inglés imperfectamente, al modo de las novelas de Walter Scott que había leído. «Poco a poco, comencé a percibir que no tenía absolutamente ningún

[9] *A. Herzen, My Past And Thoughts*, III, 1024.

lugar donde ir y que no tenía ninguna razón para ir a algún lugar»⁹.

No es excesivo decir que en ese momento Herzen se vuelve, en cierto sentido, una figura trágica, un hombre con una segunda cicatriz de nostalgia, de la que no va a curarse.

Lo más ilustrativo de los escritos de Herzen, en esas condiciones, es el sentido que buscó introducir en su comportamiento cotidiano, tratándolo de entenderse como extranjero. «En mí se produjo una revolución, gradualmente». Comenzó a hacer una virtud de su aislamiento en el exilio: «Era consciente de mi propio poder... me volví más independiente de todos»¹⁰. Y así empezó a reconstruir la percepción del mundo a su alrededor: «Ahora terminó la mascarada, ya no hay trajes de disfraz, las coronas han caído de las cabezas y las máscaras de los rostros...» Para explicar las consecuencias de esta nueva visión de los demás, en esta crisis personal del exilio, Herzen recurre a la misma imagen desplazada que había sido evocada por Daniel Stern. «Veo rasgos diferentes de los que esperaba»¹¹.

[11] *Ibid.*, III 1025

En lugar de convertir su exilio en una razón para trascender espiritualmente el mundo, como podría hacerlo un cristiano, Herzen permanece con los pies sobre la tierra; trata de

entender cómo un extranjero debería manejar su propia nacionalidad. La nación plantea dos peligros para el que va a convertirse en extranjero; uno es el peligro de olvidar y el otro el de recordar; en el primero el extranjero está dominado por el deseo de asimilarse, en el otro está corroído por la nostalgia.

De acuerdo con su propia experiencia, Herzen, en la década de 1850, llegó a ver el ejemplo de esas amenazas en dos hombres que había conocido en los años treinta y comienzos de los cuarenta. Iván Golovin era, al igual que Herzen, un refugiado político, alguien que le había parecido al comienzo simplemente un individuo detestable, un tramposo de tiempo parcial que había sido excluido después de unos años de la Bolsa de París, un explotador de sus compañeros exiliados que revoloteaba de un lado a otro. Ahora Herzen descubre la amplificación de todos esos vicios en el propio comportamiento del exilio: «¿Para qué había dejado Rusia? ¿Qué tenía que hacer en Europa?... Desarraigado de su suelo natal, no podía encontrar un centro de gravedad»¹². La importancia del carácter de Golovin es subrayada [12] *Ibid.*, III, 1399 en las reflexiones de Herzen en Londres. El carácter de Golovin, escribió Herzen, «llevaba la marca de una clase de gente», aquellos a quienes el deseo de asimilarse había conducido a perder su yo:

«Viven una vida nómada, en las grandes ciudades, con o sin sus tarjetas de visita, invariablemente cenan bien, son conocidos por todo el mundo y todo lo de ellos es conocido, excepto dos cosas: de qué viven y para qué viven. Golovin era un empleado ruso, [...] un tramposo inglés o un Junker alemán, del mismo modo que nuestro compatriota Nozdrev Khlestakov [personaje de Gogol]...»¹³

13. *Ibid.*

En el exterior, esa gente ve que aquellos con los que convive no pueden entender cómo son las cosas en el lugar del que uno viene, o que no les interesa; y es comprensible porque ese lugar está muy lejos, muy atrás en el tiempo, en una palabra, es muy extraño. Y entonces hombres como Golovin, con el temor de alienarse o de aburrir a los demás, actúan como si lo otro nunca hubiera existido. Herzen era demasiado refinado como para considerar que esos extranjeros que buscaban asimilarse estaban moralmente degradados. Los contemplaba más bien como gente afectada por una suerte de amnesia voluntaria, y temía que de esa voluntad de olvidar surgieran otros actos de denegación.

Es posible, quizá, reformular lo que Herzen captó en el caso de Golovin: el deseo de asimilación puede ser experimentado como una fuerza capaz de crear un sentimiento de vergüenza acerca de uno mismo, y de ese modo debilita la fuerza del propio yo. Es claro que la capacidad de asimilación exige tener ingresos, ventajas educacionales y ocupacionales de las que carece el aspirante a ser -digamos- un 'nuevo norteamericano'. Pero una persona consumida por el deseo de asimilarse puede a la vez comportarse como un auto-censor, que filtra y separa todo un nivel de percepciones y de experiencias vividas; esa autodepuración supone que hay algo vergonzante, inaceptable en el propio pasado, algo que debe permanecer apartado de los otros. Para el extranjero ese círculo de censura y vergüenza puede comenzar simplemente, por ejemplo, por sentir que el gesto de tocar a otros cuando se les habla, o el olor de la comida en el propio aliento, son cosas que deben ser corregidas. La vergüenza que se siente por el hecho de que el propio aliento huele diferente cuando se comen las comidas del propio país, se refuerza por el miedo de arrojar ese aliento a la cara de gente que no come lo mismo. Y sentirse avergonzado de uno mismo probablemente conduzca a perder la capacidad de juicio, si no la probidad moral, tal como Herzen observaba en el caso de Golovin. Por eso es que, para nosotros, el 'crisol de razas' en el

mito norteamericano ha funcionado más bien como una disolución de los poderes éticos del yo¹⁴.

[14] Esta observación se apoya en un estudio prolongado de inmigrantes mexicanos y chicanos que afirma que «cuando mayor es el nivel de aculturación (o 'americanización') mayor es la prevalencia de alcohol, abuso o dependencia de drogas, fobias y personalidad antisocial.» Alejandro Portes y Ruben Rumbaut, *Inmigrant America: A Portrait*, Berkeley, University of California Press, 1990, p.169.

Golovin es una figura significativa en el intento que Herzen realiza de elaborar el sentido de ser ruso fuera del país, el intento de entender cómo producir un desplazamiento humano de la propia nacionalidad. En una carta famosa,

Golovin le escribía, desde París, al editor del *Moscow News*, el primero de febrero de 1866: «Antes que un ruso soy un hombre»¹⁵.

[15] Citado en Herzen, *op.cit.*, III, 1418.

Herzen reproduce esa carta al final de la primera edición de *My*

Past and Thoughts. La ironía es bien evidente. Una declaración como esa en la era del Iluminismo podía provenir de Kant; ahora proviene de un especulador de la bolsa, un artista de la extorsión, ansioso por acomodarse en cualquier lugar. Las revelaciones del exilio seguramente no terminan aquí. Para el extranjero, el conocimiento de provenir de otro lugar, más que fuente de vergüenza, debería ser un conocimiento preventivo.

Para Herzen, el individualismo económico era el peligro mayor en la era de la expansión capitalista. El nacionalismo y el capitalismo pueden marchar tomados de la mano; así lo afirmó reiteradamente Herzen, un socialista convencido, en *La Campaña*. Pero las esperanzas que depositaba en el movimiento socialista no habían arraigado en los inmigrantes. Y sin embargo, el desplazamiento sufrido les había proporcionado la experiencia, o al menos la posibilidad, de mirar más allá de ellos mismos, de tratar a otros igualmente desplazados de un modo solidario.

Como lector de Herzen, es aquí donde lo encuentro más apremiado. Herzen habría considerado perfectamente entendible que grupos étnicos, en los Estados Unidos modernos, hayan estado en el centro del liberalismo a la norteamericana, que es una versión débil del socialismo democrático europeo. Habría explicado esa relación entre inmigración y liberalismo, afirmando que las cicatrices del desplazamiento habían predispuesto hacia la libertad a aquellos que eran conscientes de ser extranjeros, diferentes de los Golovin que sólo querían olvidar. Herzen creía que el socialismo estaba más fácilmente al alcance de los extranjeros; esto suponía una idealización del desplazamiento, pero también un ideal fundado en una visión profunda y escéptica respecto de la posibilidad de superar los demonios del individualismo posesivo mediante relaciones comunitarias nacionalistas, homogéneas y autorreferenciales. Sólo el conocimiento de la diferencia y la experiencia del desplazamiento pueden erigir una barrera al apetito del individualismo posesivo.

Para leer a Herzen como a un escritor que se refiere, en germen, a nuestro propio tiempo, es necesario pensar la distinción entre liberalismo y pluralismo. La regla moderna de la identidad amenaza constantemente con restringir la libertad personal a las prácticas culturales: las propias necesidades son legítimas en la medida en que puedan identificarse con lo que hace la comunidad mexicana, o la tradición rusa o las jóvenes negras. A través de una aplicación particular de esta norma, el ideal liberal puede degradarse a mero pluralismo; el pluralismo pasa a ser, simplemente, una cuestión de definición de fronteras entre comunidades que comparten territorios vecinos, y en los cuales la gente vive como si nunca hubieran dejado atrás un hogar, como si nada hubiera pasado. Paradójicamente, para derrotar este auto-encierro pluralista en la etnicidad, es necesaria la conciencia viva de uno mismo como extranjero. Herzen le comenta a alguien en Inglaterra: «En sus palabras', un hombre de mérito me dijo, 'uno lo escucha hablar como un espectador exterior'. Pero yo no vine

Una de las fuerzas que creó al nacionalismo fue la migración urbana y sus consecuencias económicas: proporcionaba una imagen de un lugar fijo que resultaba necesario para quienes vivían en movimiento. La tierra permanece como medida de la duración.

a Europa como un extraño, usted lo sabe. En un extraño es en lo que me he convertido»¹⁶. Por esta misma razón, en *Inmigrant America*, Alejandro Portes y Ruben Rumbaut declaran rotundamente:

«La asimilación entendida como una rápida transformación del inmigrante en un norteamericano, como si fuera 'uno más', es algo que no sucedió nunca»¹⁷. Y esa afirmación es algo más que una observación sociológica; es la afirmación de una conciencia necesaria y esclarecida.

[17] Portes y Rumbaut, *op.cit.*, p.141.

La nostalgia que es el peligro contrario a la amnesia, parece ser una condición más simple. Así le parece a Herzen en Ginebra, en 1850, inmediatamente después de haber abandonado París con los otros refugiados centroeuropeos. Por primera vez, muchos de ellos advierten que viven en un exilio permanente y que el exilio encierra el peligro de la nostalgia:

«Los emigrados, separados del ambiente al que han pertenecido, cierran los ojos para evitar la amarga verdad y se acostumbran más y más al círculo fantástico y cerrado de sus recuerdos inertes y de esperanzas que nunca serán realizadas [...] Al dejar su tierra natal, con rabia disimulada y con la idea permanente de retornar en el día de mañana, los hombres no se desplazan hacia adelante sino que son continuamente arrojados al pasado...».

De lo que concluye que el exilado puede ser esclavizado por el poder de la memoria, por «esas preguntas, pensamientos y recuerdos que conforman una tradición obligada y opresiva»¹⁸.(...)

[18] Herzen, *op.cit.*, II, 686.

En las páginas de las memorias de Herzen va tomando forma un consejo acerca de la forma de comportarse en el extranjero: «participar, pero no identificarse». Ese mandato, «participar, pero no identificarse», es un camino para que el extranjero derrote el juego de segregación del pluralismo. El impulso a participar es la afirmación de que uno tiene derechos como *zoon politikon*, en cualquier lugar donde uno viva. En vez de la antigua divisa, «nada de lo humano me es ajeno», la divisa de la identidad moderna podría ser: nada de lo que es extranjero es real para mí. El presidente japonés, Nakasone, afirmó alguna vez: «Sólo los que se entienden pueden tomar decisiones juntos». Por el contrario, la defensa por parte del extranjero de su derecho a participar, más allá de lo concerniente a su identidad nacional, es una vía de presión a la sociedad dominante para que reconozca la existencia de una esfera pública más allá de las fronteras de la antropología. Es también la única forma de sobrevivir cuando se está aprisionado en una ciudad balcanizada y desigual, una ciudad de diferencias.

Herzen encontró una forma de proporcionarse la imagen de un 'hogar', de hacer soportable el anhelo que tenía de él. En Londres, dice, repentinamente se convirtió en italiano:

«Y ahora estoy en Londres donde el azar me ha traído, y permanezco aquí porque no sé qué hacer con mi persona. Una raza ajena bulle confusamente en mí, envuelto en el denso aliento del océano mientras un mundo se disuelve en el caos... y esa otra tierra, bañada por un mar azul bajo la bóveda de un cielo azul... esa región brillante que permanece en el borde más alejado de la tumba ...¡Oh Roma, cómo querría volver a tus enga-

ños, con qué ansiedad revivo día a día el tiempo en que estuve ebrio de ti!»¹⁹.

[19] Herzen, *op.cit.*, II, 655.

El 'hogar' no es un lugar físico sino una necesidad móvil; dondequiera que uno esté, el hogar es algo que se encuentra en otro lado. Desde el momento en que la vida de Herzen se desarrolla en Inglaterra, una tierra sin sol, con gente demasiado práctica y a veces amable, el hogar que necesita ha cambiado de país: de la nieve al sol, del pequeño pueblo fuera de Moscú a los cafés tranquilos de Roma. Este conocimiento irónico, un poco amargo, acerca de su necesidad de un 'hogar', le llegó a Herzen cuando era ya viejo; entonces reconoció que nunca podría sentirse completo: la herida no se cura. Ese poder de desplazamiento del 'hogar' fue lo que deseó para otros, para los que no hicieron las valijas cuando las fronteras se abrieron en marzo de 1848, los que no retornaron al mundo amado de su infancia, a su lenguaje, a su tierra.

Quizá he modulado unilateralmente la palabra de Herzen, que es la de un hombre más curioso que crítico; como escritor entendió que es mejor dejar implícitos los 'asuntos' morales en las historias de vida de los individuos. Sin embargo, si he cometido esa injusticia es sólo porque sus páginas detallan las estrategias desastrosas de los banqueros emigrados, el enojo de los poetas serbios al leer traducciones al inglés, no muy correctas, de sus trabajos, la lucha de muchos de los exiliados políticos para prevenir la disolución de los ideales socialistas en el ácido de la pseudoreligiosidad eslava; y esos retratos de extranjeros que luchaban para crearse una vida en el exterior mientras que, a la vez, no cortaban con el pasado, son vidas ejemplares. Del mismo modo que ciertas afirmaciones del nacionalismo del siglo XIX son ejemplares para otras afirmaciones, raciales, sexuales o religiosas de la identidad.

En la sociedad moderna la antropología se ha convertido en una amenaza a la libertad. El hombre y la mujer antropológicos huyen de la contaminación y de las dificultades implicadas en la percepción de la *diferencia*. Su *nomos* es la solidaridad racial, la etnicidad, la práctica sexual, la edad, un conjunto de identidades autorreferenciales. Pero la conciencia extrañada de la condición extranjera no puede ser evitada tan fácilmente. Es necesario recobrar algo de ese viaje hacia fuera. Las palabras de Daniel Stern cuando observaba a los extranjeros a su alrededor, reacios a abandonar París, pueden leerse como la expresión de ese imperativo: «al mirar en el espejo ver a otro».

Igual que Manet, Herzen procuró entender el desplazamiento no como indicación de que algo andaba mal, sino como proceso que tiene su propia forma y sus posibilidades. Herzen vio, en particular, que ese desplazamiento respecto de Rusia había creado un nuevo modo de libertad en su vida, una libertad del yo separada de todo lugar, una libertad que experimentó muy intensamente pero que, a la vez, sentía tan nueva, tan moderna, que no pudo alcanzar a definirla. Esa incapacidad para decir con nitidez y precisión quién era, en verdad se agregaba a su experiencia de libertad. Por ello Herzen se convirtió en el primero y en un ejemplo, y por las cualidades de su introspección y el cuestionamiento de su condición, fue quizá el más grande de los extranjeros.

En cierto sentido, para quienes viven desplazados, una tentación siempre presente es la de idealizar sus raíces y verlas como sólidas y seguras, guardar fotografías del pasado mientras el presente se despliega como un film compuesto por escenas que cambian abruptamente. No fue casual que la pasión del nacionalismo que cubrió a Europa en 1848 haya tomado esa forma antropológica. Ese año significó un punto de giro, en el que un

gran número de personas comenzó a experimentar los efectos perturbadores del industrialismo y las rápidas migraciones urbanas. Blanco manifiesto de los levantamientos nacionales eran las dinastías del *antiguo régimen*, la penetración de la aristocracia rusa por los Habsburgo (especialmente su rama menor, la casa de Savoya), los Hohenlohes, Hohenzollern y Hohenstaufen. Pero quienes se orientaban hacia el pasado, en 1848, eran gente perturbada por un presente cuyos aspectos aterrorizantes podían sentir, pero no podían nombrar claramente. Los italianos que se levantan contra los Habsburgo eran septentrionales y vivían en ciudades como Milán en las que había comenzado la producción de manufacturas; los polacos, bohemios y bávaros que se sublevan contra sus monarcas vivían en regiones de pequeñas granjas, que habían permanecido cerradas en las décadas de 1830 y 1840 o bien estaban incorporadas a grandes latifundios: eran regiones en las cuales los jóvenes masivamente abandonaban su tierra. Desde los comienzos del desarrollo mercantil, después de 1815, las ciudades a las que llegaban los inmigrantes eran cada vez menos lugares con población 'nativa' establecida, estabilizada en su posición, hábitos o domicilios; las imágenes del 'nativo' contra el 'extranjero' eran usadas por gente que había migrado constantemente en su propio país, «en movimiento hacia la muerte», tal como lo describía Tocqueville.

Bajo esas condiciones el ideal del ser nacional interpelló a los desplazados. Una de las fuerzas que creó al nacionalismo fue la migración urbana y sus consecuencias económicas: proporcionaba una imagen de un lugar fijo que resultaba necesario para quienes vivían en movimiento. «Un mundo se disuelve en el caos»: en contra de ello, la tierra permanece como medida de la duración; el ser de la tierra queda contrapuesto a los esfuerzos por los que alguien alcanza lo que le es propio.

El 'caos' de la reestructuración económica y la migración de la fuerza de trabajo, que comienzan a mediados del siglo XIX, no parecen haber disminuido en un mundo globalizado. Los motivos para la idealización cultural serán para nosotros tan fuertes -más fuertes quizá- como los de quienes vivieron la primera gran era de capitalismo industrial, en el siglo XIX. La edad del 'ciudadano universal' celebrada por Kant fue una edad en la que no podían concebirse las migraciones masivas y que imaginaba que el capital se establecía cómodamente al invertirse en tierra y hacienda. La edad del 'ciudadano universal' en el siglo XVIII, produjo ideas constitucionales que parecían aplicables en cualquier lugar -en la Norteamérica proviciiana y severa al igual que en la Francia de las mil formas de la cortesía y las ironías sonrientes; esa edad celebraba el balance, su imaginación social era de equilibrio. En cambio, frente a un trabajo material desbalanceado, emerge la necesidad de estar en el propio lugar.

El extranjero debe enfrentar los peligros que acechan en esa necesidad. En tanto no puede convertirse en ciudadano universal, ni puede arrojar lejos el manto del nacionalismo, el único camino que le queda para lidiar con el pesado bagaje de la cultura es someterlo a ciertas formas de desplazamiento que aligeren ese peso molesto. Y en ese esfuerzo por desplazar la imaginación de la cultura y las costumbres comunes, el extranjero se compromete en un trabajo que es afín al del artista moderno, cuyas energías, en el siglo pasado, se dedicaron no tanto a representar objetos como a desplazarlos.

*Texto presentado en la Conferencia sobre "Etnicidad, Migración y Ciudad", Rockefeller Foundation, 1990, traducción de H.V; texto publicado en Punto de Vista N°51, Abril 1995, Buenos Aires.

LECTURAS

VER ES ESPERAR

Comentario a: CICLO DE CINE DE LA UNIDAD POPULAR (Documentales chilenos filmados entre 1968 y 1973), Goethe Institut, Agosto 1999.

CARLOS FLORES

«No me acuerdo de mí»

Frase de Jerry, personaje interpretado por Mel Gibson, en el film *Complot*.

Cada vez es más persistente la obsesión de los medios de comunicación por traer el futuro hacia nosotros. La manía de ofrecernos la posibilidad de tener ahora las cosas que existirán en unos años más: la tecnología del futuro, el cine del futuro, el arte del futuro, el auto, el avión, la casa del futuro.

Cuando se aspira tan obsesivamente al futuro, se pierde la necesidad de pasado.

Pero el pasado llega hasta aquí. Hasta estas palabras que sigo escribiendo. No podemos existir sin él. Es parte de nosotros.

El pasado no está muerto, está vivo, cambia, reacciona, influye.

Nos presiona y, al mismo tiempo, nosotros podemos presionarlo.

La experiencia nos enseña que, en el esfuerzo por transformar una sociedad inhóspita en otra donde se pueda tener una vida razonable, solo disponemos, a la larga, de un solo medio: encontrar emocionalmente la verdad de la historia única y singular que nos ha tocado vivir.

Necesitamos ir al encuentro del recuerdo sin miedo a que este nos desmienta o desfigure.

Al forzar el acto de recordar, al trabajarlo, al pronunciarlo, pueden aparecer destellos que iluminen el presente.

Los films documentales que exhibió el Goethe Institut en el CICLO DE CINE DE LA UNIDAD POPULAR colaboran

eficientemente en esta compleja y necesaria tarea de recordar.

En esta retrospectiva se presentaron 23 documentales que fueron filmados desde 1968 hasta 1973, durante cinco años fascinantes, confusos, dolorosos, complejos y aleccionadores.

Estas 23 películas que en un comienzo sólo fueron necesarias para sus autores, puesto que nadie las encargó, al final han resultado ser necesarias para todos.

Cargados de preocupación social -y en algunos casos de una excesiva pasión política que les hace perder en complejidad narrativa y en comprensión de los temas que abarcan - estos films fueron realizados al margen de las instituciones y a partir de la pura voluntad y compromiso de sus autores. Estos documentales que no se filmaron para ser exhibidos en la televisión -es probable que nunca lo sean- tienen una duración irregular, determinada más por la necesidad expresiva de sus autores que por la exigencia de la programación. Fueron hechos entre amigos o entre compañeros de militancia política, en tiempos de producción indeterminados, con equipos de rodaje mínimos, fuera de las horas habituales de trabajo, en cine 16 mm y en blanco y negro.

Estos documentales permiten ver algo que sus protagonistas no pudieron percibir mientras realizaban sus films: la fe que movilizaba sus voluntades. Es fácil descubrir ahora los nuevos hilos que conectan los fragmentos dispersos que componen la estructura narrativa que estos documentales organizan. Esa red que les da coherencia, instala en la superficie de los films una conmovedora esperanza en el futuro y la más plena confianza en el avance positivo de la Historia.

Los propios títulos de las películas constituyen un modo de manifestar la fe profunda de una época en el avance incontenible del progreso: *Venceremos, No es hora de llorar, Casa o Mierda, Cuando despierta el pueblo, No nos trancarán el paso*.

Estos documentales hacen aparecer amores y desamores, odios, pequeños placeres, fantasías y utopías ancladas en gestos pequeños: el grito furioso de una mujer que salta o la sonri-

sa de un hombre cojo que avanza con una bandera en la mano. La magnífica rebelión que estos documentales registran trasluce ahora la subjetividad de una época que no tuvo mucho tiempo para pensarse a sí misma y que, por eso mismo, estuvo disponible para ingresar y salir de convicciones políticas que, aunque adoptó con rapidez, defendió con lealtad.

Hace treinta años, cuando vi estas películas me pareció que abarcaban temas diversos y que sus puntos de vista eran distintos y a veces discrepantes. Al verlas ahora percibí un puro tema, una pura mirada, un puro estilo. Pasado el tiempo, las diferencias entre los protagonistas de una época se disuelven del mismo modo como, al elevarnos en un helicóptero, se acortan las distancias entre los lugares que antes, desde el suelo, nos parecían lejanos.

Al ver estas películas se percibe -con cierto malestar- que el esfuerzo por precisar las fronteras ideológicas hecho con tanto entusiasmo, dolor y sectarismo, termina siendo - con el paso del tiempo - un trabajo inútil.

Cada época tiene su lengua materna. Pero la mirada es siempre mágica. Siempre el esfuerzo por meter el todo en un pedazo de materia. Por meter el universo en una imagen. Cuando vi es-

tas películas en el Instituto Goethe -treinta años después de que se exhibieran a esos espectadores que las esperaban en las tomas de terreno, fábricas, universidades, conventillos- recordé una frase que dijo alguna vez Jorge Semprun refiriéndose a la clandestinidad española: « Todo fue equivocado pero nada fue inútil.»

Cuando se realizaron estas películas en el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile no pensábamos en registrar acontecimientos para que fueran vistos en el futuro. Estos documentales se filmaron con vocación de presente. Queríamos cambiar el mundo, no pretendíamos posteridad. Fil-mábamos para que ese momento, esa época, esa cultura, ese mundo dominado por el malestar, desapareciera arrasado por el cambio que nuestras películas podían también provocar. Queríamos traer el futuro hacia nosotros. El presente es de lucha -decíamos - el futuro es nuestro.

No lo fue. Probablemente nunca lo sea para nadie.

Probablemente, como dice Tarkovsky, sólo se pueda recordar.

Pero no se puede recordar sin apaciguar, de la misma manera que no se puede comprender sin reducir. Es en el imaginar donde se produce el pasado, eso que creemos que fuimos. Eso que queremos o no queremos ser.



Agradezco la paciencia de venir nuevamente a esta cita, la del catálogo. Le pedí a Voluspa Jarpa, artista visual, que lo presentara porque durante el montaje hablamos larga y detenidamente de las distancias y cercanías que se producen entre el relato de una obra y la obra finalmente expuesta.

Quisiera decir algo en relación a mi trabajo:

HISTORIA: narración y exposición verdadera de los acontecimientos pasados y cosas memorables. En sentido absoluto, se toma por la relación de los sucesos públicos y políticos de los pueblos, pero también se da este nombre a la serie de sucesos, hechos o manifestaciones de la actividad humana de cualquier otra clase.

CENIZA: polvo de color gris que queda como resto de una cosa o cuerpo que se quema completamente, combustión total.

La ceniza, para mí, se asocia con los siguientes hechos:

Primero: a partir de septiembre de 1973, Chile se transforma en un país que acumula ceniza.

Segundo: en 1990, año del advenimiento de la democracia en Chile, debo llevar junto a mi abuela, las cenizas de mi abuelo -un republicano español- en un ánfora de cobre puesta en un canasto chilote, dentro de un bolso negro, para depositarlas en el cementerio del pueblo de Mequinenza, en España.

Tercero: en 1992, la casa que siempre reconocí como casa familiar, ubicada en balneario de Las Cruces, ahí donde que-

daba guardados año a año todos los libros y cuadernos de colegio, y después los dibujos acumulados en los 5 años de estudio en la escuela de arte de la Universidad de Chile, las ropas de la infancia y la adolescencia, y donde tenía archivos y clasificaciones de diferentes objetos, se quemó completamente.

Parte de esas cenizas están en estos cuadros.

Cuarto: con la ceniza se blanquea la ropa, y la piel también. Recuerdos de cuando mi madre se sacaba con cenizas los restos de tintura de pelo en su rostro.

HILACHA: brizna de hilo que se sale o cuelga de una ropa.

MOSTRAR LA HILACHA - PARADA EN LA HILACHA.

HUAIPE: tal como escribe Pablo Oyarzún en este catálogo, la palabra GUAUPE es una castellanización de la palabra inglesa WIPER que significa LIMPIAR.

Entonces, el huaipe y la ceniza limpian. Son restos y residuos que ayudan a limpiar. Con el huaipe no se puede hacer tejido. Podría decirse que es la ceniza del tejido.

Durante los últimos 4 años he trabajado con la noción de tejido, con la construcción del tejido, con la trama, con la torsión del hilo, con la hebra perdida, con el hilo de una historia, personal al menos, y con su imposible recuperación.

Mi infancia transcurrió en medio de relatos heroicos de la guerra civil española y de la segunda guerra mundial en Francia. La economía doméstica transmitida por mi abuela durante las largas vacaciones de verano, siempre fue una economía de guerra, de parche, de zurcido, de remendado.

Mi adolescencia transcurrió en plena dictadura, es decir me hice adulta en un país paralizado por el miedo y la represión, pero lleno de relatos nostálgicos y maravillosos del gran país que había sido Chile. Todo siempre había sido mejor. Tengo a mi favor el haber oído entre los 10 y los 13 años, 1970-1973, una historia bullante, fascinante y justa.

Me he visto obligada a construir una historia a partir de puras cenizas e hilachas.

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
Escuela de Postgrado

**Magister
en Artes**

CON MENCIÓN EN:

- Artes Visuales
- Composición Musical
- Dirección Teatral
- Musicología
- Teoría e Historia del Arte

Postítulos

ESPECIALIZACIÓN EN:

- Gestión y Administración Cultural en Artes Visuales*
- Gestión y Administración Cultural en Música*
- Musicoterapia**
- Educación Musical e Informática
- Restauración del Patrimonio Cultural-Mueble
- Artes y Nuevas Tecnologías: Multimedias Interactivas

* Con Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas

** En cooperación con Facultad de Medicina

Diplomas

- Curso-Taller de Realización Cinematográfica
- Comunicación Estética del Video y la Imagen Digital
- Fotografía

Postulaciones: Noviembre de 1999 a Marzo del 2000, de 9:00 a 13:00 y 14:00 a 18:00 hrs.
Informaciones: Secretaría Escuela de Postgrado • Fonos 679 75 15 - 678 75 10
Fonofax 678 75 14 • Macul 3370, Ñuñoa • e-mail: rleon@abello.dic.uchile.cl



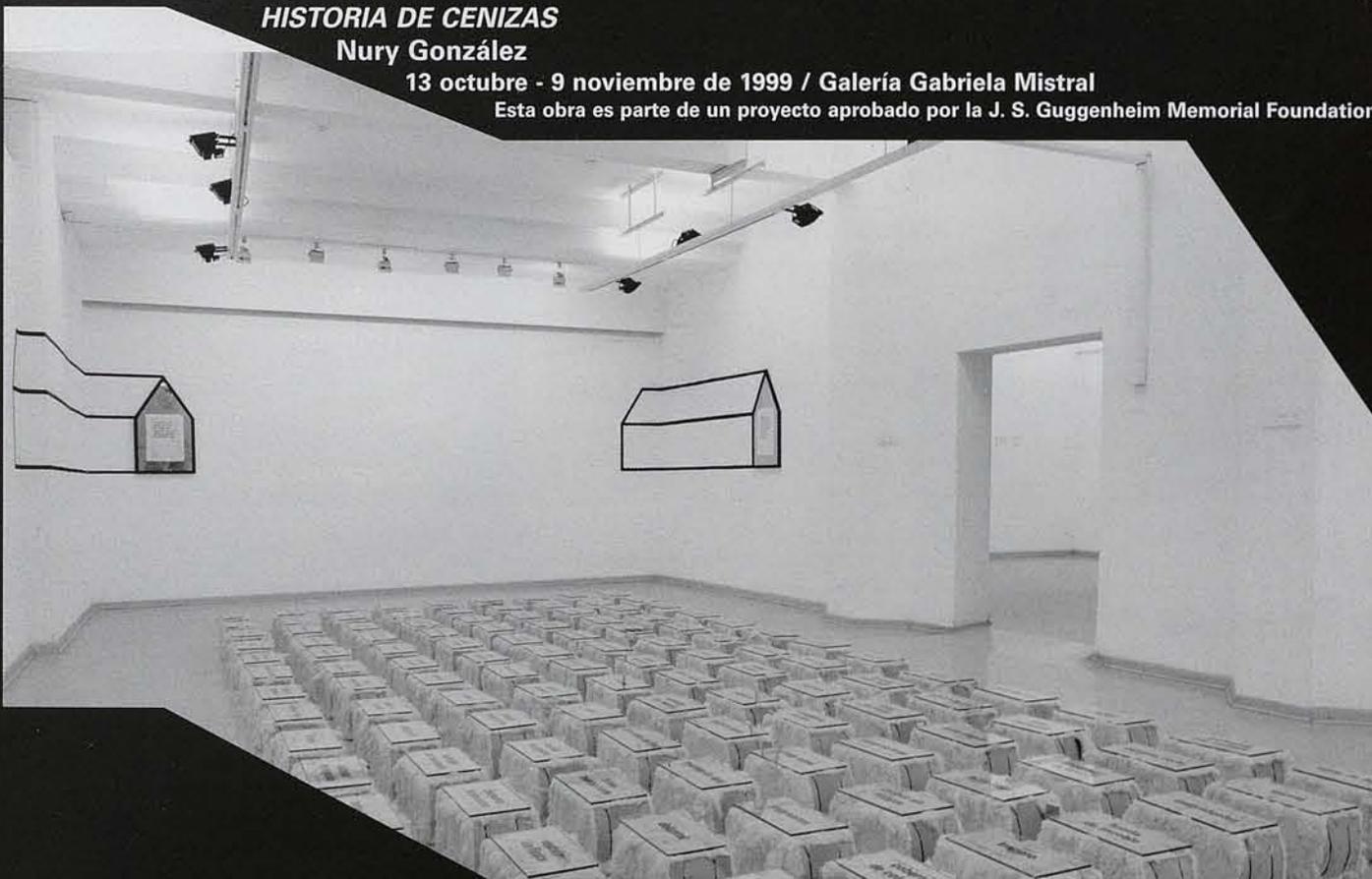
AUSPICIA: **EL MERCURIO**

HISTORIA DE CENIZAS

Nury González

13 octubre - 9 noviembre de 1999 / Galería Gabriela Mistral

Esta obra es parte de un proyecto aprobado por la J. S. Guggenheim Memorial Foundation



EDITORIAL CUARTO PROPIO



PABLO AZÓCAR
Natalia

En *Natalia* existe apenas hilo argumental, el relato crece hacia adentro y se empoza en un monólogo irónico, tierno y airado que opera sobre el lector por lenta impregnación. En esta historia de amor todo ocurre en un ambiguo y perpetuo presente. La protagonista está siempre a punto de partir o a un tris de volver a casa; el narrador no cesa nunca en la inútil tarea de esperarla.



JORGE ARRATE
El día que murió Irene

Es una novela acerca de lo no dicho sobre la angustiada catástrofe política que afectó particularmente a Argentina y Chile en los últimos 25 años. En tenues hilos entrelazados sobre el telón de fondo de estos países, Arrate nos entrega retazos de una memoria histórica a través de la contradictoria biografía de un grupo de antiguos amigos de juventud.



PABLO DE ROKHA
Escritura de Raimundo Contreras

Este libro fue editado por primera vez en 1929. Lenguaje violento, turbulencia vital y experiencia autobiográfica son los elementos que el Premio Nacional de Literatura (1965) combina en esta obra. El resultado un testimonio literario como pocos.



MARCO ANTONIO DE LA PARRA
Heroína, teatro repleto de mujeres

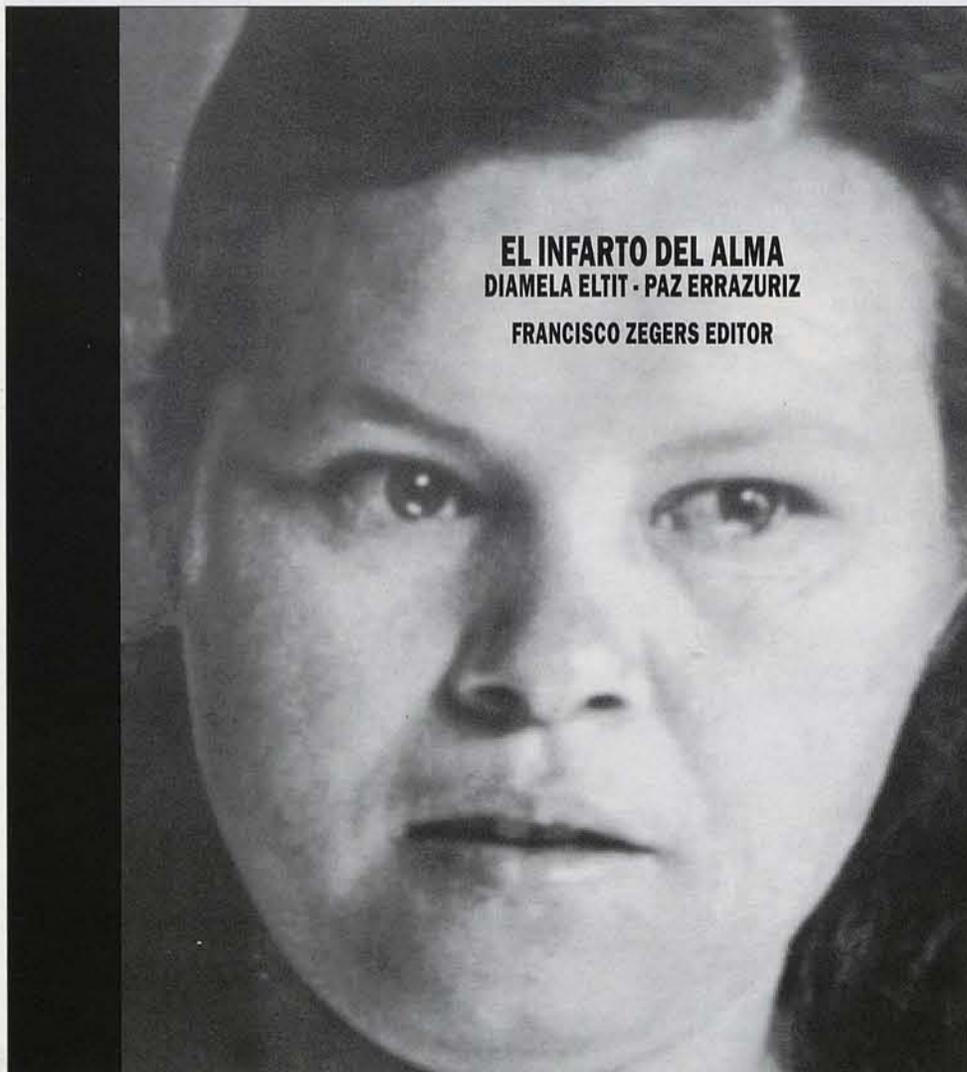
En el debate de fin de siglo, el teatro de Marco Antonio de la Parra cuenta la fábula del artista, su pasión por el cuerpo y la cultura del movimiento, encarnado dramáticamente en la leyenda de *Heroína* y su lucha histórica por la presencia.



JULIA KRISTEVA
Sentido y sinsentido de la rebeldía

En ocho conferencias y clases magistrales, Kristeva desarrolla dos grandes líneas de reflexión sobre la rebeldía. La primera se abre hacia el psicoanálisis, su historia y actualidad; la segunda hacia las obras de tres autores estrechamente vinculados al pensamiento rebelde del siglo XX: Aragon, Sartre y Barthes.

KELLER 1175, PROVIDENCIA, SANTIAGO, FONO: (56-2) 2047645, FAX: (56-2) 2047622, E-mail: clic@netup.cl



EL INFARTO DEL ALMA
DIAMELA ELTIT - PAZ ERRAZURIZ
FRANCISCO ZEGERS EDITOR

Santiago
Altamira Drugstore
Altamira Centro Extensión U.C.
Catalonia
Fondo de Cultura Económica
Milnovecientos
Mineduc
Mímesis
Latinoamericana
Lila
Lom

Valparaíso
Crisis

Viña del Mar
Altazor

Concepción
Cimarrón
Escaparate

2ª EDICION



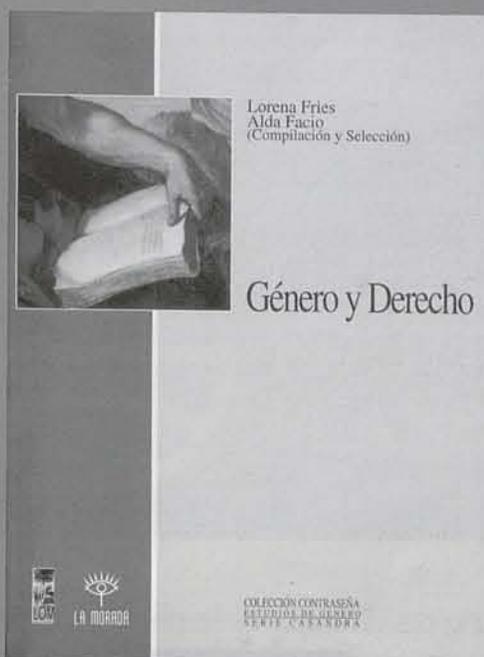
LA MORADA

CORPORACION DE DESARROLLO DE LA MUJER

**SERIE CASANDRA, COLECCION CONTRASEÑA.
LINEA DE PUBLICACIONES EDITORIAL LOM / LA MORADA**



**EL DERECHO. TRAMA Y
CONJURA PATRIARCAL.**
Lorena Fríes, Verónica Matus
Santiago, 1999, 141 pp.



GÉNERO Y DERECHO
Editora Lorena Fríes.
Santiago, 1999, 850 pp.

PROXIMOS TITULOS:

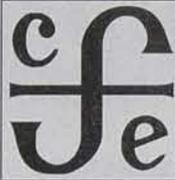
LA LEY HACE EL DELITO. LORENA FRIES, VERÓNICA MATUS, SANTIAGO 1999, 141 pp.

ESCRITURAS DE LA DIFERENCIA. FEMINISMO A FIN DE SIGLO, EDITORA RAQUEL OLEA, SANTIAGO 1999, 320 pp.

LA PRINCESA CABALLERO. ESTUDIO PSICOANALITICO DEL FEMENINO, EDITORA TERESA BUSTOS, SANTIAGO 1999, 200 pp.

EL GÉNERO EN APUROS. RAQUEL OLEA, SANTIAGO 1999, 220 pp.

C. Postal 6626127. Purísima 251, Recoleta, Santiago; Chile
Fono: 735 3465 Fax: 777 8234 E-mail: secretaria@lamorada.cl



FONDO DE
CULTURA
ECONÓMICA

Paseo Bulnes 152
Fonos:
699 0189
695 4843
fax: 696 2329
E-mail:
fcechile@fceinterned.cl

ÚLTIMAS OBRAS PUBLICADAS Y DISTRIBUIDAS POR EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA



¿QUÉ SON LOS ESTUDIOS DE MUJERES?

Compiladores:
Maryssa Navarro y
Catharine R. Stimpson

A partir de los análisis que Claude Lévi-Strauss y Sigmund Freud efectuaron del sistema de relaciones que produce la domesticación de las mujeres, las autoras desarrollan la historia, los antecedentes y las diversas direcciones que han seguido los estudios de género y hacen un exhaustivo análisis desde el movimiento feminista negro.



FASCISMO Y COMUNISMO

Francois Furet y
Ernst Nolte

Las ocho cartas que reproduce este volumen -publicadas anteriormente en la revista *Commentaire*- constituyen un ensayo acerca del siglo XX, el fascismo y el comunismo y contribuyen a eliminar los tabúes y a construir una atmósfera de tolerancia, imprescindible para el desarrollo del pensamiento.



ALLENDE CHILE: 1970-1973

Pierre Kalfon

Este libro, acompañado de un estremecedor y apasionante documental -presentado en video (dirigido por Patricio Henríquez)- sobre las últimas 24 horas del gobierno de Allende -el terrible primer día del golpe de Estado-, es una revancha por los libros quemados durante la dictadura. Escondida durante años la memoria aplastada resurge hoy; reclamada por las nuevas generaciones.



MANUAL DE CONCESSIONES DE OBRAS PÚBLICAS

Dolores M. Ruffán Lizana

Este libro es un completo estudio del marco jurídico creado para regular el novedoso contrato de concesión de obras públicas, desde la licitación y adjudicación de las mismas hasta los aspectos financieros, los mecanismos de garantía, los riesgos y los efectos tributarios de esta institución clave en el proceso de edificación de los cimientos materiales de la dinámica económica chilena.

mario vargas llosa friedrich hayek

raúl zurita man... CENTRO DE ESTUDIOS PÚBLICOS

ESTUDIOS PÚBLICOS

www.cepchile.cl

borinsky albert o. hirschman carlos

fuentes alfredo bryce echeñique juan

forn exequiel gallo michael oakeshott

peter berger giovanni sartori michael

novak claudio véliz isaiah berlin john

gray josé joaquín brunner vittorio

anticipándose al pensamiento del mañana

hughes roger scruton john rawls raúl

zurita salman rushdie martin

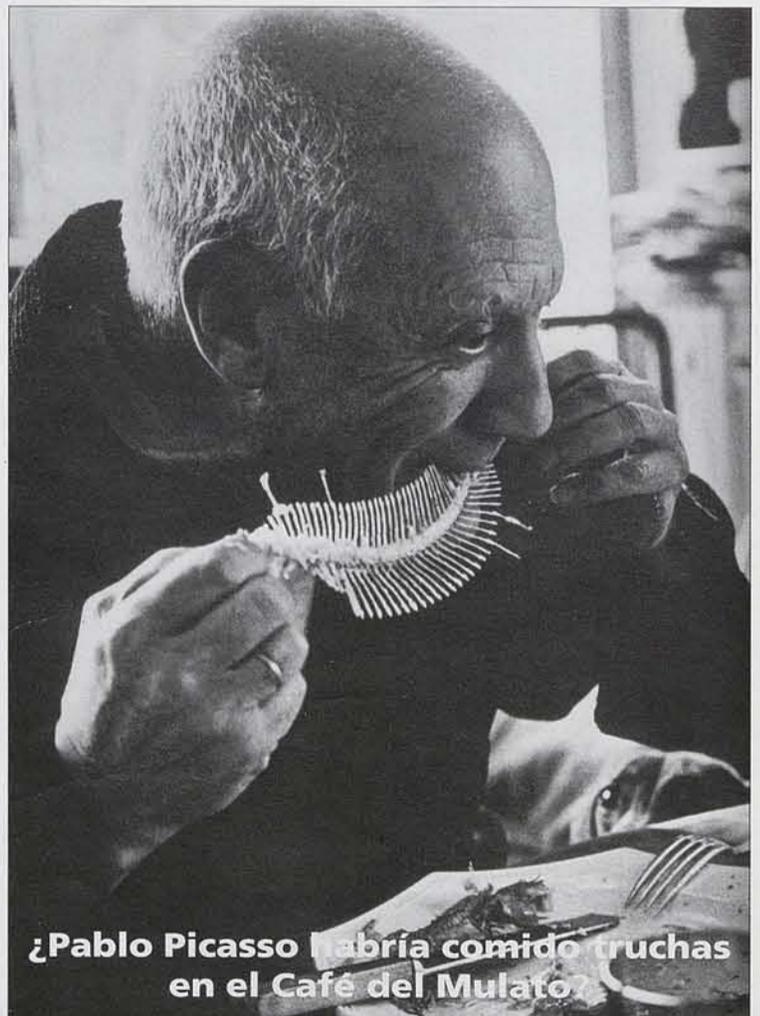
hopenhayn mar...

david gallaghe...

félix guatari roberto matta josé

donoso nelly richard jorge edwards

SUSCRIPCIONES
Monseñor Sótero Sanz 175
Teléfono 231 53 24 - Fax 233 52 53
Santiago de Chile



¿Pablo Picasso habría comido truchas en el Café del Mulato?

José Victorino Lastarria 321
Fono 639 36 04

Roberto Ampuero
Nuestros años verde olivo

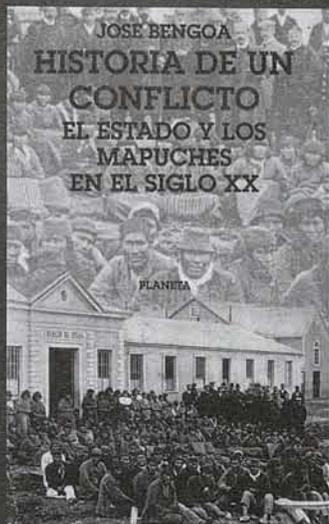
NOVELA



PLANETA

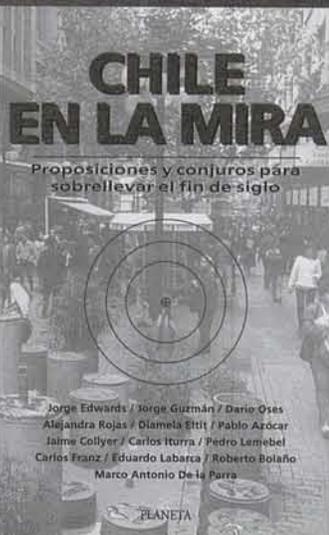
Nuestros años verde olivo se incorpora al plantel de grandes novelas latinoamericanas recientes que han ido componiendo el vasto cuadro testimonial del derrumbe de los ideales revolucionarios, precipitado por el fracaso de sus propios sueños.

El libro recapitula los hechos esenciales que marcan la evolución del problema indígena en nuestro país, y del análisis de éstos desprende una conclusión fundamental: la sociedad chilena no ha resuelto su relación con la sociedad mapuche, y enfrenta, al finalizar la centuria, una encrucijada: o continuar con la política de despojo y conflicto, o encaminarse por la vía del diálogo, del respeto mutuo, de la reparación del daño histórico cometido.



JOSE BENGOA
HISTORIA DE UN CONFLICTO
EL ESTADO Y LOS MAPUCHES EN EL SIGLO XX

PLANETA



CHILE EN LA MIRA

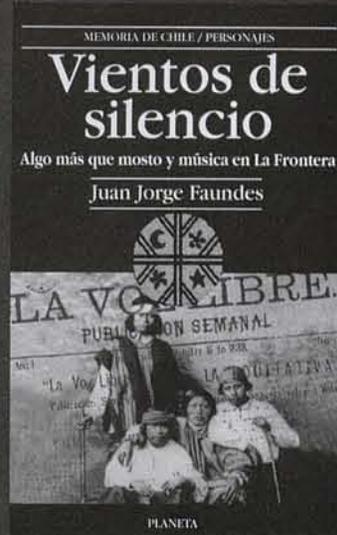
Proposiciones y conjuros para sobrellevar el fin de siglo

Jorge Edwards / Jorge Guzmán / Darío Osses
Alejandra Rojas / Diamela Eltit / Pablo Azócar
Jaime Collyer / Carlos Iturra / Pedro Lemebel
Carlos Franz / Eduardo Labarca / Roberto Bolaño
Marco Antonio De la Parra

PLANETA

Trece textos de algunos de los más sobresalientes novelistas y cuentistas nacionales del presente, que escriben transmitiéndonos las imágenes, los fantasmas y los enojos y temores que les suscita el Chile de hoy.

En torno a un atroz acontecimiento histórico, Faundes ha trazado un fascinante cuadro novelesco, en el que se encuentra el drama de la Araucanía a fines de siglo pasado con todos los componentes de la poesía y la tragedia clásica.



MEMORIA DE CHILE / PERSONAJES

Vientos de silencio

Algo más que mosto y música en La Frontera

Juan Jorge Faundes



PLANETA

Planeta Chilena S.A.

Fono: 696 2374

Fax: 695 7260

Santa Lucía 360, P.7

Santiago de Chile



GRUPO EDITORIAL PLANETA

¡Ahorre tiempo y dinero!

Estas publicaciones son la mejor prueba de la calidad de **Impresión Digital LOM**

**Sin películas,
sin quemar planchas**

Imprima la cantidad estrictamente necesaria, de 1 a 1500 ejemplares



CHILE ACTUAL
Anatomía de un mito
Tomás Moulian



COLECCION 339 NORTE ARCS UNIVERSIDAD SERIE FONTO DE



JULIO PINTO VALLEJOS EDITOR

EPISODIOS DE HISTORIA MINERA
ESTUDIOS DE HISTORIA SOCIAL Y ECONOMICA DE LA MINERIA CHILENA SIGLOS XVIII-XIX

Maturana 9 Fonos: 6727343
6722236 - Fax: 6730915



GONZALO DIAZ

AL CALOR DEL PENSAMIENTO



27 DE NOVIEMBRE 1999
8 DE ENERO 2000

MURO SUR ARTES VISUALES

MATURANA 302 / FONDO: (56.2) 697 9910

MIÉRCOLES JUEVES Y VIERNES 18:30 - 20:30
SABADOS 11:00 - 19:00

FUERA DE ESTE HORARIO SE PUEDEN CONCERTAR CITAS CON SOFIA ANCAROLA: 09 535 6070

SALA BLANCA



CENTRO DE
EXTENSION

FESTIVALES - CICLOS DE CINE - CINE PARA ESTUDIANTES

- Funciones: Lunes a Domingo 16:00 - 19:00 - 21:30 horas.
- Entrada general \$ 2.500 / Estudiantes, adulto mayor, \$ 1.800 / Convenios \$ 1.300.-

Centro de Extensión. Pontificia Universidad Católica de Chile.
Alameda 390, Metro Universidad Católica. Fono 635 1994

NORMANDIE

CINE ARTE

Los directores, los géneros, los filmes clásicos y contemporáneos.
Ciclos cinematografías nacionales, los jueves de Cinemateca Chilena.

El lugar de encuentro de cinéfilos

- Tarapacá 1181, teléfono 697 2979, Santiago.
- Funciones: 15:30 - 18:30 - 21:30 horas.
- Entrada general \$ 2.000.-, estudiantes, tercera edad, miércoles y matinés \$ 1.000.-



M A C

**Museo de Arte
Contemporáneo**

Facultad de Artes
UNIVERSIDAD DE CHILE

16 Noviembre – 16 Diciembre
"Das Reichstag – Zelt"
Grupo D.A.R.M. Düsseldorf, Alemania

20 – 22 Diciembre
1er Encuentro de Arte y Música
Electrónica

4 – 12 Enero
Encuentro de Comics e Ilustración

15 – 28 Enero
Encuentro Internacional de Arte y
Cultura Indígena

Marzo – Abril
Equipo Límite - Miquel Navarro
Uiso Alemany
Juan Genovés - Magdalena Correa

Mayo
Japanese Contemporary Arts Show



Marzo 18 - Abril 15

Abril 22 - Mayo 20

Junio 8 - Julio 1

Julio 8 - Agosto 5

Agosto 12 - Septiembre 15

Septiembre 23 - Octubre 19

Octubre 28 - Noviembre 19

Cristián Jaramillo, Gerardo Pulido, Demian Schopf

Francisco Copello

Alonso Yañez

Paula Rubio, Ana María Wynecken

Iván Navarro, Mario Navarro

Juan Enrique Gabler

Cristián Silva, Patrick Hamilton

GALERIA POSADA DEL CORREGIDOR
MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
DEPARTAMENTO DE CULTURA
ESMERALDA 749 SANTIAGO CHILE FONOFAX 6335573

LA CORPORACION AMIGOS DE MUSEOS Y LAS BELLAS ARTES, GESTIONO DOS IMPORTANTES EXPOSICIONES ESTE AÑO.



CORPORACION
**AMIGOS
DE MUSEOS**
Y DE LAS BELLAS ARTES

ROMA IMPERIAL

DESDE AUGUSTO A LOS ANTONINOS (27 A.C. A 192 D.C.)



MÁS DE 400 OBJETOS ORIGINALES PROVENIENTES DE LOS MAYORES MUSEOS ITALIANOS COMO LOS DE FLORENCIA, SIENA, ROMA Y POMPEYA. SERÁ RECORDADA POR MUCHOS POR SU CALIDAD Y ÉXITO DE ASISTENCIA. MÁS DE 175.000 PERSONAS LA VISITARON DURANTE SU PERMANENCIA EN CHILE.

TORAL

EL ROSTRO
MÚLTIPLE

O B R A S 1 9 5 8 | 1 9 9 9



INOLVIDABLES SON AQUELLOS TORSOS FEMENINOS QUE ILUSTRAN LA EDICIÓN ESPECIAL DE "VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA" QUE REALIZARA JUNTO A PABLO NERUDA O, DE FACTURA MUCHO MÁS RECIENTE, LA GRAN OBRA MURALISTA QUE HA SIDO EMPLAZADA EN LA MÁS IMPORTANTE ESTACIÓN DEL METRO. DOS EJEMPLOS QUE HABLAN DE PERMANENCIA, DE BÚSQUEDA Y DE UNA VIDA COMPLETA DEDICADA A LA PINTURA.

La corporación agradece a todos aquellos que colaboraron y auspiciaron estas exposiciones

Av. Apoquindo 5555, Of. 808 Santiago, Chile | fono: 224 8615, fono/fax: 229 9362 | email: amigosemuseos@entelchile.net

MAGISTER EN ARTES VISUALES FACULTAD DE ARTES UNIVERSIDAD DE CHILE



DURACION: CUATRO SEMESTRES

POSTULACIONES: NOVIEMBRE Y DICIEMBRE DE CADA AÑO. DOCE VACANTES.

INFORMACIONES: 678 75 15 / FAX: 271 20 39

CIUDAD ARTE Y POLITICA

SANTIAGO DE FIN DE SIGLO: RETAZOS DE IDENTIDAD Y CIUDADANIA, Carlos Ossa 10

EL ARTE EN LA EPOCA DE LA DESAPARICION, Jean Louis Déotte 12

POLITICAS DEL ESPACIO Y LA MIRADA, Eduardo Sabrovsky 15

BRIGADAS MURALISTAS: LA PERSISTENCIA DE UNA PRACTICA DE COMUNICACION POLITICO-VISUAL, Ana Longoni 22



DOSSIER: CADA 20 AÑOS

TRAMA URBANA Y FUGAS UTOPICAS,

Nelly Richard 28

CADA 20 AÑOS, Diamela Eltit 34

HOY COMO AYER, Fernando Balcells 40

EL ARREBATO DE LA CIUDAD,

Jaime Lizama 42

SANTIAGO FUGAZ: MEMORIA Y TERRITORIO,

Guadalupe Santa Cruz 45

MONUMENTOS, MUSEOS

CONMEMORATIVOS, IMAGENES VACIADAS DE REPRESENTACIONES DE LA HISTORIA,

Sandra Accatino 48

EL EXTRANJERO, Richard Sennett 55

LECTURAS

VER ES ESPERAR, Carlos Flores 63

CENIZAS E HILACHAS, Nury González 64