

taller de letras



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE LETRAS

54

Taller de letras ·· Cuerpo Editorial

Decano

Mario Lillo Cabezas

Directora

Rubí Carreño Bolívar

Asistente editorial

Ainhoa Vásquez Mejías

Secretaria de redacción

Leticia Contreras Candia

Comité editorial

*María Nieves Alonso ** Universidad de Concepción*

*Daniel Balderston ** University of Pittsburgh*

*Rodrigo Cánovas ** Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile*

*Luis Cárcamo-Huechante ** The University of Texas at Austin*

*Luis Correa Díaz ** University of Georgia*

*Diamela Eltit ** Universidad Tecnológica Metropolitana - New York University*

*Gwen Kirkpatrick ** Georgetown University*

*Francisca Noguerol ** Universidad de Salamanca*

*Cristián Opazo ** Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile*

*Julio Ortega ** Brown University*

*Grinor Rojo ** Universidad de Chile*

Comité de redacción

*Lorena Amaro ** Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile*

*Valeria de los Ríos ** Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile*

*Carmen Luz Fuentes-Vásquez ** Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile*

*Javier Pinedo ** Universidad de Talca*

*Danilo Santos ** Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile*

Comité honorario: ex-directores

Ileana Cabrera

Carmen Foxley

Cedomil Goic

Jaime Hagel

Ernesto Livacic (Q.E.P.D.)

Patricio Lizama

María Ester Martínez (Q.E.P.D.)

Jorge Román-Lagunas

Adriana Valdés

María Inés Zaldívar

Canje

Susana Díaz

Departamento de Adquisiciones

Sistema de Bibliotecas

Teléfono (56-2) 2354 59 91

sdiazr@uc.cl

Contacto

Taller de Letras

Departamento de Literatura

Facultad de Letras

Pontificia Universidad Católica de Chile

Campus San Joaquín

Av. Vicuña Mackenna 4860, Macul

Santiago de Chile

Teléfono: (56-2) 2354 78 93

Fax: (56-2) 2354 79 07

www.uc.cl/letras

letras@uc.cl

Valor suscripciones

Chile: \$ 10.000

América Latina: US\$ 40.00 (incluye flete aéreo)

EE.UU. y Europa: US\$ 60.00 (incluye flete aéreo)

Taller de Letras recibe el apoyo del Fondo de Publicaciones Periódicas de la Vicerrectoría de Comunicaciones y Asuntos Públicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Taller de letras 54 · Sumario

Artículos

- 11 "Oh Señora, la sabiduría es tonta". Trascendencia e inmanencia en *Sur*, de Diana Bellessi**
"Oh Mother Goddess, Wisdom is Foolish". Transcendence and Immanence in *Sur*, by Diana Bellessi
Javier Bello
Universidad de Chile
- 23 Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción**
Chilean Women Writers in the First Half of the XXth Century: Their Trajectory in the Cultural and Literary Field as a Criteria for a Periodization of their Production
Darcie Doll Castillo
Universidad de Chile
- 39 Geografía de la nada. La poesía de Malú Urriola**
Geography of Nothing. The Poetry of Malú Urriola
Edson Faúndez V.
Universidad de Concepción
Claudia Salgado Roa
Universidad de Concepción
- 57 Ninfómanas, ciegas y mudas: enfermedad y escritura en la literatura de Margarita Aguirre, María Elena Gertner y Elisa Serrana**
Nymphomaniac, Blind and Mute: Disease and Writing in the Literature of Margarita Aguirre, María Elena Gertner, and Elisa Serrana
Andrea Kottow
Universidad Andrés Bello
- 73 Vinicius de Moraes, Orfeo y las ambigüedades de la música**
Vinicius de Moraes, Orfeo and the Ambivalence of Music
Fernando Pérez Villalón
Universidad Alberto Hurtado
- 89 Picaresca canina y portento de la palabra**
Canine Picaresque and Language Prodigy
Bernardo Subercaseaux
Universidad de Chile
- 109 Desplazamientos, visualidad y pertenencia en *Ramal* de Cynthia Rimsky**
Displacement, Visual Images and Belonging in *Ramal* by Cynthia Rimsky
Antonia Viu
Universidad Adolfo Ibáñez

121 Imaginación - Identificación - Imitación. Don Quijote, Ignacio de Loyola y la espiritualidad jesuítica

Imagination - Identification - Imitation. Don Quijote, Ignacio de Loyola and the Jesuit Spirituality
Christian Wehr
Universität of Würzburg

D o c u m e n t o s

***Dossier:* Homenaje a Nelly Richard**

141 Nelly Richard: locaciones y dislocaciones

Diamela Eltit
Universidad Tecnológica Metropolitana - New York University

145 Un freno decidido y radical a nuestro viaje al abismo: *Debates Críticos en América Latina 3*

Patricia Espinosa H.
Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

149 Aproximación al pensamiento crítico de Nelly Richard: fundamentos y debates de (y con) la crítica cultural

Michael J. Lazzara
Universidad de California, Davis

159 La crítica cultural en el siglo XXI. A propósito de *Crítica y política*, de Nelly Richard

Raúl Rodríguez Freire
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

167 La *Revista de Crítica Cultural* y el trabajo de Nelly Richard. Estéticas transdisciplinarias y escenas de escritura

Macarena Silva Contreras
Universidad Diego Portales

181 *Revista de Crítica Cultural*: recomposición de una escena cultural

César Zamorano Díaz
University of Pittsburgh

P r e s e n t a c i o n e s d e l i b r o s

195 Llegar hasta acá. Sobre *Las Novelas de Formación Chilenas: Bildungsroman y Contrabildungsroman* de Grinor Rojo (Santiago: Sangría ediciones, 2014)

Por Lina Meruane
New York University

E n t r e v i s t a s

- 203 En torno a *La Efímera Vulgata*: una conversación con Luis Poirot**
Oscar D. Sarmiento
State University of New York, Potsdam

R e s e ñ a s

- 213 *Manifiesto apologético de los daños de la esclavitud del Reino de Chile* de Diego de Rosales. Paleografía, notas e introducción de Andrés Prieto (Santiago: Catalonia, 2013)**
Por Bryan Green
- 221 *La reinención de Ariel: reflexiones neoarielistas sobre posmodernidad y humanismo en América Latina* de Víctor Barrera Enderle (Monterrey: Conarte, 2013)**
Por Clara Parra
- 225 *En el rumor inaudible de la noche. Pedro Lastra: Al fin del día 1958-2013. Poesía completa.***
Edición y prólogo de Francisco José Cruz (Sevilla: Biblioteca Sibila, 2013)
Por Marcelo Pellegrini

Nelly Richard: locaciones y dislocaciones

Diamela Eltit

Universidad Tecnológica Metropolitana - New York University
diamelaeltit@gmail.com

La influencia crítica que ha alcanzado la producción de Nelly Richard da cuenta de la importancia de un pensamiento que marcó y demarcó su impronta creativa en una zona del devenir cultural de los últimos treinta años en Chile y en Latinoamérica. Sería imposible para mí presentar este libro desde un "afuera", quiero decir, leerlo sin la intensidad de una testigo. En ese sentido, no se trata de una lectura meramente biográfica –conozco a Nelly Richard desde hace treinta y seis años–, sino más bien si mi lectura se radicaliza es porque me considero (entre otros) una testigo calificada para entender cuáles fueron las condiciones de producción de su obra. Desde esa perspectiva, esas específicas condiciones de producción, le otorgan a su trabajo una determinada "aura" como diría Walter Benjamin cuando afirma que el aura es una condición muy especial de espacio y tiempo.

Los primeros tiempos y los espacios en los que se fue conformando la escritura de Nelly Richard estuvieron marcados por signos de una alta complejidad. Tensiones que multifocalmente rodearon la configuración de una determinada ruta cultural siempre interferida por numerosos obstáculos que, de manera inteligente, pudieron ingresar a la trama de su obra. Una obra signada por la capacidad de abrir preguntas en zonas despobladas o en aquellos lugares no habitados por los consensos aún de los disensos.

Desde luego, una de las condiciones de su hacer crítico fue la producción de textos bajo dictadura. Con esta afirmación estoy apuntando a dos aspectos. Por una parte que existía una dictadura con todos sus efectos, digamos, rizomáticos, inacabables, pero por otra parte estaba el deseo de producción que, a su vez, tenía que incorporar el permanente Estado de Excepción como norma para producir, seleccionar y pensar las condiciones insumisas de las producciones que iban a ingresar para conformar su propia obra.

Una tarea crítica de variados bordes porque precisamente, como diría Michel Foucault, la microfísica extendida a lo largo de un contexto que funcionaba también como texto material, necesitaba de una escritura que desuniformara para así producir en la letra la pluralidad de sentidos.

Tengo que enfatizar de manera especial que Nelly Richard se negó desde siempre al espejismo de la transparencia. Su política con los signos no abandonó la tarea semiótica de diseminar y torcer los ejes de normalización discursiva. Así se construyó la extrañeza de su propuesta que iba a generar décadas de aprecio pero también de resistencia a su discurso.

Entonces, el centro de esta obra no se funda solo en su emergencia bajo dictadura, que desde luego señala un espacio histórico, sino además en

abrir una discusión crítica cruzada por opacidades y generar allí dispositivos analíticos que organizaron un territorio incómodo e inédito.

La caricatura, la negación o la polémica ante la conformación de un pensamiento público autónomo marcó de manera sistemática la emergencia de esta obra. Yo misma participé de esas polémicas, pero aunque mantuve desacuerdos parciales con algunas de sus operaciones críticas siempre me guió la certeza de que lo que estaba en discusión era la pasión de las propuestas.

Un corte o un suspenso o para decirlo en los términos auráticos planteado por Benjamin está contenido, a mi juicio, en la publicación del libro: *Márgenes e Instituciones*. Un momento clave en la medida que ese libro vino a recoger los flujos dispersos en años de configuración de una mirada. El texto reunió territorios artísticos ágrafos de crítica y les otorgó una textura a formas productivas que poblaban las orillas de escenarios cuando no marginales sí desafiliados.

La llamada Escena de Avanzada es una categoría emanada de la teatralidad del pensamiento de Nelly Richard. La noción de escena no es casual, obedece a su estética del nombre y de la lectura. La creación de un concepto: Escena de Avanzada generó también otras escenas en medio de unas bambalinas no menos intensas. De manera superinfluyente, se puso sobre el tapete público, es un decir, un "nombre madre" que también iba a atravesar décadas de debate.

Resulta interesante que después, varios años después, el debate iba a desatarse con una intensidad extrema y extraña, a la vez, sobre las obras que Nelly Richard había pensado en su narrativa crítica. Me interesó como materia social esa relectura tardía de obras que siempre estuvieron allí y más específicamente operando en el libro *Márgenes e Instituciones*. Sigo pensando que la lucha que busca discutir la lectura de ese libro y reactualizar las obras, excede a la perspectiva crítica misma y se funda en aspectos ligados a lo que Pierre Bourdieu llama (por decirlo de alguna manera) "la dominación masculina". Porque, claro, lo que está en disputa es el indiscutible poder crítico que ha generado la obra de Nelly Richard.

Es provocativo que la búsqueda de legitimación crítica por parte de un grupo de pensadores locales se establezca desde el repaso por su pensamiento (un repaso siempre corrector, normativo) y, más aún, sobre su mirada estética. Que ese repaso, en algunos casos, portó una pulsión destructiva en relación con la teorización de Nelly Richard. El caso Mellado es importante porque usó y abusó de la violencia de sus ataques como ejes para autorizarse, pues fue incapaz de elaborar creativamente su envidia para transformarla en admiración como lo estudió, de modo contundente, Melanie Klein. Pero esa particular envidia (el caso Mellado) también habla del poder de la escritura de Richard en una atmósfera cultural marcada, como en todos sus espacios, por la asimetría de género y por disputas en un territorio determinado, en parte, por la estrechez no solo geográfica, sino especialmente simbólica.

Pero más allá de estas instancias, todas ellas previsibles y, desde luego, olvidables, uno de los aspectos más relevantes que el libro *Crítica y Política*

porta es el gesto de volver a transitar la obra de Richard desde la propia experiencia de su memoria y su actualidad. Y esta conversación, hay que decirlo, organizada de manera muy brillante por Alejandra Castillo y Miguel Valderrama ilumina los frentes por los que ha transitado el trabajo cultural de Nelly Richard. Su posición fronteriza es perceptible a lo largo de todo el texto en el que se percibe la movilidad y un marcado deseo de errancia crítica que se niega a la institucionalización y menos al esencialismo sino, más bien, se propone disentir cuando las premisas rebeldes se asientan y se normalizan y, en ese sentido, lo que el texto muestra son las estrategias de una forma de nomadismo cultural.

Quisiera detenerme acá en un hecho que podría resultar excéntrico pero que me parece pertinente volver a recordar en este contexto por la potencia de su trazado. Cuando se cumplían dos siglos de la conmemoración de la Revolución Francesa, en 1989, Félix Guattari, pensó que la gestión del Ministro de Cultura de Francia de ese período, el socialista Jack Lang, podría abrir nuevas redes perceptivas capaces de generar ejes de significación más penetrantes y audaces. Fue entonces cuando este intelectual le propuso al Ministro Lang que el Estado conmemorara el bicentenario de la histórica revolución con la celebración de un encuentro de todos los pueblos nómadas del mundo. Félix Guattari pensaba que esos pueblos errantes por las geografías mundiales, pueblos estructurados bajo la forma del movimiento podían entregar signos, formas, resistencias poderosas, capaces de alterar los sentidos comunes de las culturas dominantes. Naturalmente su proposición no fue escuchada por el socialista Lang porque era demasiado descentrada para la rigidez estatal. Sin embargo sigo pensando que es una de las propuestas más poéticas y políticas de las que tenga noticias.

Me atreví a establecer este desvío para celebrar y reconocer la fuerza de lo nómada antes de ingresar a otra de las producciones culturales más elocuentes de la posdictadura como fue la *Revista de Crítica Cultural* que en un período ambiguo regido por la farra consumista, el imperativo del consenso, la negación de las analíticas y de las posiciones críticas, ingresó discursos tensos, fundados en la deconstrucción y en el pensamiento de las nuevas sociedades latinoamericanas traspasada por los haces neoliberales de la globalización de capitales.

La revista pensada como vanguardia discursiva no dejó de lado la relevancia de la puesta en escena visual y el encuentro de prácticas artísticas y de voces críticas en un medio que movía los discursos de pensadores adscritos a la academia pero desacademizados, expuestos, al comparecer en una revista pensada desde fuera de las instituciones. La *Revista de Crítica Cultural*, de eso no me cabe duda, será el referente para leer cómo se sucedieron los noventa, cuál era el nivel del debate nacional y como ese debate se puede contrastar con los abordajes de la revista dirigida por Nelly Richard quien desde los inicios abrió una pregunta crucial en torno a la memoria como una zona de disputa múltiple no solo frente al olvido, sino frente a las memorias habitadas por los estereotipos.

Hay que señalar que el libro *Crítica y Política* recoge fotografías y memorias culturales de la propia autora como también escritos críticos sobre la

obra de Nelly Richard que muestran la letra de su letra, ese espacio preciso en que la lectura se vuelve escritura.

Y directamente en el siglo XXI, los Imaginarios Culturales para la Izquierda, liderados por Nelly Richard, provocaron polémica desde el interior del medio que los acogió, *The Clinic*, señalando que eran planteamientos obsoletos, desfasados. Los escritos de Rafael Gumucio se fueron en picada en contra de la iniciativa alegando por una contemporaneidad fundada en la aceptación y los beneficios del modelo. Fue paradójico e interesante pues este alegato se publicaba justo antes que se iniciara la masiva protesta antineoliberal en el país del año 2011.

El libro se cierra con la última conversación, quizás la más abierta de todas que se refiere a lo político y a la política, es allí donde reaparece el nomadismo, ese viaje por una izquierda móvil, no satisfecha sino más bien alerta a sus propios signos de conformismo.

No quisiera terminar este texto sin afirmar que *Crítica y Política* demuestra la extraordinaria solvencia discursiva de Nelly Richard y será un libro indispensable. Pero como la testigo que soy quiero señalar que el recorrido cultural de la autora, una intelectual descollante, ha sido difícil a pesar del reconocimiento y de las satisfacciones que ha obtenido. O, expresado de otra manera, cada paso a lo largo de su trayectoria, como diría un mexicano, le ha costado un chingo.

Un freno decidido y radical a nuestro viaje al abismo: *Debates Críticos en América Latina 3**

Patricia Espinosa H.

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile
peh@uc.cl

Toda revista siempre ha soportado una condición precarizada frente al libro, precariedad ciertamente del soporte –un libro cuyo papel y encuadernación se parece a una revista, pertenecerá a la escala inferior de los libros–, pero por sobre todo su precariedad está signada por el tiempo: la revista estaría pegada al presente, mientras que el libro tendría una vocación de durabilidad, de *eternidad*. Amarrada, sujeta y quizás determinada por la contingencia, la revista extrae de esta misma precariedad su valor, signado de alguna manera por la necesidad que surge de pasar revista, de revisar o revisitar. Necesidad más que urgente con el comienzo del proceso de reinstalación democrática ocurrido el 11 de marzo de 1990; pero también comienzo (¿o continuación?) de la zozobra en que fueron deslizándose el pensamiento crítico y la izquierda. La feroz estrategia de convocatoria a las masas para incluirse en la orgía del consumo, mientras no dejaba de repetirse la cantinela del surgimiento de un nuevo orden mundial globalizado que había dejado atrás un pasado ideologizado, la caída del muro como símbolo del fin de las ideologías, las dinámicas de desmemorización y ocultamiento, el reordenamiento político, social y cultural promovido desde las elites para asegurar que las fichas puestas en el tablero del poder ya no volvieran a desordenarse, marcaron a la década del noventa; la cual concluye con el horrendo ritual de la claudicación absoluta de la democracia frente al poder dictatorial: el retorno del dictador al país. Frente a todo esto, la *Revista de Crítica Cultural* marcó un pulso de resistencia crítica, permitiendo la emergencia de vectores anómalos en el supuesto plano y ordenado mapa nacional.

Resistencia cultural, resistencia crítica, resistencia ideológica, frente a la aparentemente amable dictadura del mercado globalizado, pero también intento de construcción o de reconstrucción del propio pensamiento crítico, amenazado por la embestida ideológica del conservadurismo que expulsa a la crítica de la ciudad bajo pretexto de anacronismo: la crítica pertenece a ese mundo antiguo que ya hemos superado, que funcionaba bajo la lógica del conflicto y no bajo la lógica de los acuerdos. La crítica, el intelectual, debía ser arrinconado para permitir los cambios de signos, institucionales, identitarios, personales, para que no hubiera testigo de la claudicación frente al mercado, frente a las supuestamente inexorables lógicas que presupone el ser gobierno. De ahí, la puesta en marcha de ese irrisorio constructo

* Presentación del volumen: Sala América, Biblioteca Nacional, Santiago, 20 de noviembre, 2009.

intelectual y por sobre todo de esa cambiante práctica llamada progresismo (en la acepción liberal burguesa que ha ido tomando en los últimos años en Chile) donde encontraron refugio amplios sectores de una izquierda ahora institucionalizada, y desde la cual podían asegurar el doble estándar de una visión de izquierda y un pragmatismo útil al diseño de poder.

Ahora bien, también es cierto que los propios procesos atravesados por el pensamiento crítico han permitido el ahondamiento de una brecha existente entre las prácticas de una izquierda intelectualizada y las prácticas de los referentes organizacionales. Una suerte de desacomodo, de distancia palpable casi, entre la acumulación de saber, de discursividades de resistencia, de prácticas textuales, que contrastan fuertemente con las resistencias llevadas a cabo por personas y grupos que no encuentran su lugar en la izquierda académica. Cómo ha acumulado la izquierda académica, cuánto saber sobre la crisis, las crisis, el porqué de la actual situación, cómo pareciera que después de tanto conocimiento solo pudiéramos recalar en el viejo voluntarismo como remedio a la desesperación.

De ahí que pueda interpretarse el fin de la *Revista de Crítica Cultural*, su término como publicación periódica, no en tanto su resonancia ya inevitable, a la luz de lo que Beatriz Sarlo se preguntaba en el N° 1 de la Revista: "¿Somos intelectuales, con lo que ello presupone de tensión moral y política, o practicantes de disciplinas descriptivas y sectoriales?". Todo parece indicar que esta pregunta formulada en 1990 se ha ido resolviendo por la vía de la afirmación de la segunda de las opciones formuladas, a saber: la de practicantes de disciplinas descriptivas y sectoriales, es decir, funcionarios dentro del diseño tecnócrata de los saberes. Destino difícilmente escamoteable para todos los intelectuales asalariados, dependientes de una institución y cuya pertenencia está determinada hoy, principalmente, por el cumplimiento de metas objetivas y objetivables. La aplicación de un férreo control a las prácticas intelectuales al interior de las instituciones académicas, corre hoy por cuenta de una creciente burocratización y una investigación tendiente siempre hacia una especialización cada vez más estricta. El rediseño neoliberal de la actividad universitaria en su conjunto, que propicia una profesionalización desasida de cualquier problemática que no incumba directamente al área de trabajo específica, soslaya el debate ideológico directo por medio de una tolerancia simulacral, que tiene en la hiperinflación discursiva el modo para invalidar o clausurar tanto al arte como a los discursos críticos y, lo que es definitivamente mucho más grave, el arte en tanto discurso crítico.

Es así como algunos de los presupuestos contestatarios que dieron el impulso inicial a la *Revista de Crítica Cultural* –por ejemplo, la necesidad de enfoques multidisciplinarios para la aprehensión de problemáticas estéticas y culturales– se encuentran hoy asumidos por una buena parte del mundo académico, claro que al modo de una retórica seudoculturalista, más anclada en lo políticamente correcto que en la necesidad del desmontaje de las verdades oficiales. Retóricas que no van más allá de una necesidad de adecuación al presente; en definitiva, imperio de una jerga vaciada, con sus nombres, referencias, construcciones sintácticas, entrecruces, series interminables de *tics* progresistas, multiculturales, deconstructivos, poscoloniales. Una discursividad multidisciplinaria de carácter omnicomprensivo de tal nivel que

su única viabilidad parece ser el cinismo. Es decir, la hiperinformación traerá consigo una multifocalidad que impedirá cualquier toma de postura, dado que es, precisamente, el tomar una postura lo que estaría vedado so pena de parecer trágico/a, figura que ha sido reemplazada por la del cínico/a, es decir, por aquel sujeto experto en la construcción de una omnicomprensión temerosa y a la vez despreciativa del mundo.

Lo que debe quedar fuera, lo que debe ser expulsado es lo real, es allí donde deben aplicarse con intensidad los filtros, porque lo real es lo siniestro que debo reprimir. Como anillo al dedo viene la retórica a encubrir la falta de deseo de intervenir en lo real, la impotencia frente a lo real, porque el espacio de la acción ha sido ocupado por la jerga académica de corte humanista, sociológica, política o estética.

Pero, al parecer, la discursividad académica ya no está en condiciones de devolver nada al cuerpo social. La academia de las humanidades, reducida a una jerga autocrática, no puede ofrecer ya, utilizando un concepto de Žižek, legibilidad respecto de lo real, es decir: "el significado que permita a los individuos plasmar en un discurso coherente sus propias experiencias de vida"¹. Más aun, pareciera como si toda la discursividad crítica oposicional al discurso hegemónico, es decir, la izquierda en su conjunto, no hubiera podido superar jamás la traumática experiencia de la necesidad de rearticular una identidad, intención autocomprensiva más de resistencia, de sobrevivencia, que de creación de discursividades que permitieran realizar una verdadera propuesta de legibilidad respecto de lo real. Es en ese terreno en el cual el aparataje hegemónico comunicacional parece resultar vencedor para la mirada desprolija del melancólico, que resulta aplastado por la majadera reiteración de lo mismo bajo la apariencia de lo múltiple, del delirio de la diversidad simulacral, del igualitarismo mediático.

En este proceso surgirá inevitablemente el espejeo entre el devenir de las vanguardias; me refiero a su fatal asimilación por parte de la institucionalidad, con el destino del gesto disruptor que marca el empuje inicial de la *Revista de Crítica Cultural*. Cuando Nelly Richard señala que el deseo de revista dejó de hacerse sentir como explicación al cierre del ciclo, debemos preguntarnos precisamente por el reencuadre cultural que permite tal fenómeno y si la crítica entendida en sí misma como acontecimiento, como política, no debiera retomar su capacidad de ser esa suspensión momentánea de la hegemonía, suspensión que dio validez a la praxis de la *Revista de Crítica Cultural*. Dentro de esto, resultará evidente el éxito disciplinario de la *Revista*, en tanto la consolidación de un espacio crítico de radical importancia para la reflexión nacional; me refiero a la apertura de un espacio crítico denominado *crítica cultural*. Espacio promotor de esos entrecruces que tanto incomodan a los sistemas de control y que puede ser pensado desde la óptica que Rancière denomina proceso de subjetivación; es decir, el doble movimiento según el cual se afirma una identidad, pero también se niega la identidad asignada. En este caso, el de la esquematización disciplinaria que inevitablemente debía dejar fuera de su ámbito de competencia la multiplicidad significacional

¹ Žižek, Slavov, *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur, 2009. p. 17.

de fenómenos como la represión, la tortura, la memoria, la rearticulación de la hegemonía, etc. Es decir, la identidad de un pensamiento crítico que, necesariamente, debía discurrir por caminos más cercanos a la creación o experimentación para poder asumir el desafío de hacer aparecer su propia viabilidad después del golpe militar y en medio del golpe neoliberal.

En el fin de la primera década del nuevo siglo, numerosos fenómenos artísticos, culturales y políticos hablan de la existencia de nuevos espacios de ejercicio de la crítica, la resistencia y las propuestas antihegemónicas; en una buena parte de ellos, alejados de las discursividades críticas tanto tradicionales como de avanzada. Luchas fragmentadas con un alto componente disruptivo, ubicables en los territorios de la poesía joven, las editoriales independientes, las radios comunales, los canales de televisión barriales, el movimiento de insurgencia mapuche, la acción directa de grupos anarquistas, las prácticas sexuales antinormativas, que ponen en tensión y dan opacidad al reluciente simulacro de progreso vehiculado por el actual sistema de dominio. A pesar del enorme trabajo del poder por readecuar y ampliar sus límites, desde los márgenes, geográficos, étnicos, institucionales, sociales, etc., sigue ocurriendo la operación de desacato. Operación que se ha tratado de obliterar por medio de la introducción de una enorme campaña de desmovilización llamada *políticas culturales*, cuyo principal soporte es el clientelismo, verdadero eje cultural de la Concertación. Con todo, dar legibilidad, es decir, encontrar legitimación o un lugar en la formación de un relato integrador que permita el autorreconocimiento tanto del sujeto como de la comunidad, sigue siendo un desafío para la crítica cultural.

En *Debates Críticos en América Latina* ³², Benjamín Arditi expone una interesante, aunque en cierto sentido triste, salida respecto de la posibilidad actual de levantar una utopía. Según su reflexión, para Walter Benjamin: "el develamiento aplica los frenos de emergencia del tren de la historia con la esperanza de que las cosas no empeoren o, para decirlo de manera más dramática, con la esperanza de interrumpir nuestro viaje al abismo [...] en vez de insistir sobre cómo las cosas serán distintas (y mejores), nos dice que lo peor no es inevitable, siempre y cuando estemos dispuestos a hacer algo"³³. Con todas sus falencias, con esa inquietante sensación que tuve a comienzos de los noventa cuando pensaba que no eran más que un grupo de burgueses ejerciendo la crítica desde cómodos salones, con el claro resentimiento de no haber sido nunca invitada a escribir ahí, creo que la *Revista de Crítica Cultural* se levantó para poner un freno decidido y radical a nuestro viaje al abismo.

² Nelly Richard (editora), Santiago: Cuarto Propio, 2010, 342 p. La trilogía de volúmenes comprende también: *Debates Críticos 1*, Nelly Richard (editora), Santiago: Cuarto Propio, 2008, 275 p. y *Debates Críticos 2*, Nelly Richard (editora), Santiago: Cuarto Propio, 2008, 253 p.

³ Ardite, Benjamín, "Agitado y revuelto: del arte de lo posible a la política emancipatoria", *Debates críticos en América Latina*. Santiago: ARCIS, Cuarto Propio, Revista de Crítica Cultural, 2009, p. 318.

Aproximación al pensamiento crítico de Nelly Richard: fundamentos y debates de (y con) la crítica cultural*

Michael J. Lazzara

Universidad de California, Davis

mjlazzara@ucdavis.edu

La “crítica cultural” no es algo que se puede definir en términos precisos porque, a diferencia de los “estudios culturales”, nunca ha existido como una práctica institucional formal. En un plano general, bajo la etiqueta de “crítica cultural” parecerían caber una serie de preocupaciones ligadas a un deseo de cambio social y perfeccionamiento del ser humano, entre ellas, el papel del intelectual en la sociedad; el funcionamiento del poder y las instituciones; el lugar del subalterno; la relación entre centro y periferia, alta cultura y cultura popular; la naturaleza de las prácticas sociales; y un cuestionamiento del concepto de lo canónico. Para profundizar estos problemas, la crítica cultural recurre a una amplia gama de metodologías (análisis textual, encuestas, entrevistas, indagación histórica, etc.) y aboga por una salida de la rígida compartimentación de las disciplinas académicas (Preminger 262).

Una tensión que históricamente ha dividido a los practicantes de la crítica cultural concierne la separación entre miradas “elitistas” y “no-elitistas” a la cultura. Perspectivas tempranas como la de Matthew Arnold (*Cultura y anarquía*, 1869), por ejemplo, privilegian a la poesía y el arte (en un sentido neoplatónico) como formas superiores para el fomento del cambio social y la diseminación de los valores. El intelectual, como el que tiene la capacidad de discernir el “buen gusto”, se eleva en la concepción de Arnold por sobre los demás seres humanos y se responsabiliza por dirigir a la sociedad hacia una vida democrática más plena. En contraste, un pensador como Theodor Adorno (“Crítica cultural y sociedad”, 1951) sitúa al intelectual *dentro* de la cultura (y no *encima* de ella) para así buscar una salida a la complicidad de la crítica con la ideología o la totalización del sentido (“dialéctica negativa”). De cara a los “críticos trascendentes” que piensan que tanto su propia posicionalidad como los objetos artísticos que analizan existen en una esfera independiente de lo social y sus normas –pensamiento que para Adorno equivale a una ideología elitista y errada– los practicadores de la “crítica inminente” reconocen que tanto ellos mismos como los objetos culturales que analizan son, a la vez, reflejo y parte de la esfera social que los produce. Para Adorno, el desafío de la crítica cultural (*Kulturkritik*) es lograr, en lo posible, estar *dentro* y *fuera* de la cultura a un mismo tiempo. Adorno quiere dejar en alerta al crítico respecto de sus mismos prejuicios y complicidades con el

* Este artículo fue publicado originalmente en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (coord.), México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora-Siglo XXI editores S.A. de C.V., 2009. ISBN 978-607-03-0060-8.

poder político y económico, y ofrece la idea que una crítica “exitosa” es la que “no resuelve las contradicciones objetivas en una armonía, sino una que exprese la idea de la armonía *negativamente* al capturar las contradicciones, puras y no comprometidas, dentro de su estructura más íntima” (Adorno 208) [traducción y énfasis mías]. Sin embargo, un problema que se ha visto en la “crítica inminente” de Adorno concierne la forma en que el modelo mantiene una clara jerarquización entre cultura élite y cultura popular.

De ahí, en un gesto más radical de democratización y ampliación de la noción de cultura, Raymond Williams (*Cultura y sociedad* 1958) suspende la división entre lo alto y lo bajo, argumentando que “lo cultural” se encuentra en esferas tan diversas como el trabajo, la política y la cotidianidad. Junto con Richard Hoggart, otro de los “padres fundadores” de los estudios culturales británicos y también un miembro de la Nueva Izquierda inglesa (*New Left*) de los años 50 y 60, Williams desafía al elitismo cultural de la institución universitaria y trabaja para forjar redes solidarias con las clases obreras y populares. Yendo a contracorriente del conservadurismo tradicional del medio universitario inglés, Williams, Hoggart y otros ayudaron a posicionar a “lo marginal” como una esfera digna de ocupar la atención de investigadores y académicos y brindaron al sujeto popular y a la “subcultura” un rol protagónico en la escena intelectual.

En América Latina, la crítica cultural parece nacer de un impulso de establecer la particularidad de lo latinoamericano, de interrogar el eje Norte/Sur, de pensar la identidad propia usando teorías no prestadas de contextos ajenos, y de medir distancias entre la metrópoli y el llamado “tercer mundo”. Sin haberse formalizado nunca como una práctica institucional, la crítica cultural latinoamericana, definida ampliamente, emana de espacios y tradiciones intelectuales heterogéneos, principalmente de escritores e intelectuales de izquierda interesados en promover políticas nacionalistas, progresistas o antiimperialistas (D’Allemand 2000). Sus raíces se encuentran en autores diversos y temporalmente distantes como Martí, Sarmiento, Bello, Mariátegui, Rama, Cornejo Polar, García Canclini, Martín Barbero y Sarlo. Y, en ese sentido, parece factible argumentar que la crítica cultural latinoamericana existe desde mucho antes de la institucionalización de los “estudios culturales” británicos y estadounidenses (Yúdice 2002).

Dada la amplitud del término y sus diversos caminos intelectuales, prefiero enfocar aquí una vertiente reciente de la *crítica cultural* –la de Nelly Richard– que se sitúa en el contexto chileno y que, en años recientes, ha establecido un diálogo intenso con los estudios culturales. Mi propósito será explorar los orígenes de la crítica cultural de Richard y enumerar sus diferencias y continuidades con los “estudios culturales” según se practican en el mundo anglosajón. Luego, consideraré algunas críticas y autocríticas del pensamiento richardiano.

Nelly Richard y la crítica cultural desde América Latina

Desde Chile, Nelly Richard se destaca como uno de los intelectuales públicos actuales más importantes y también como fundadora de una práctica crítica que, a modo de contraste con los estudios culturales, se

autodenomina *crítica cultural*. Nacida en Francia, Richard cursó sus estudios en literatura moderna en la Sorbonne y se trasladó a Chile en 1970, donde vivió intensamente la experiencia de la Unidad Popular bajo Salvador Allende (1970-1973). Su obra crítica emerge durante los años convulsionados de la dictadura de Pinochet (1973-1990) con la intención de dar cuenta de los trabajos neovanguardistas de un grupo de artistas (designado por Richard como la "Escena de Avanzada") cuyas obras querían interrogar, desde una estética de lo fragmentario, lo parcial y lo oblicuo, las gramáticas del poder hegemónico dictatorial.

A partir del comienzo de la transición a la democracia en 1990, Richard ha seguido investigando los nexos entre arte, política, cultura y teoría, particularmente en referencia a las problemáticas de la memoria, el neoliberalismo, la globalización, la identidad, la democratización y el género. En esta trayectoria crítica, Richard mantiene un enfoque constante sobre los márgenes, intersticios y bordes de la expresión cultural, apostando que estos sitios "residuales" sean el lugar más adecuado desde donde interrogar a los lenguajes totalitarios y las construcciones macronarrativas de la actualidad (Richard *Residuos* 11). Con su *Revista de crítica cultural*, fundada al inicio del período posdictatorial, Richard ha logrado promover un diálogo productivo situado en la encrucijada de perspectivas teóricas europeas, estadounidenses y latinoamericanas. Sin descartar los debates internacionales, la *Revista* jamás se aleja de su misión de destacar las especificidades de la transición chilena y sus múltiples problemas locales. Un grupo de intelectuales provenientes de múltiples campos disciplinarios contribuye regularmente a la *Revista* con ganas de generar una publicación híbrida cuya transdisciplinariedad no solo refleja sino *debate* los significados y ramificaciones de una práctica de la "crítica cultural".

En términos genealógicos, la crítica cultural de Richard tiene sus orígenes en una mezcla ecléctica de corrientes intelectuales europeas y latinoamericanas. Por una parte, debido a su propia formación intelectual en Francia, se observa claramente en sus escritos un legado del pensamiento continental europeo (el psicoanálisis, la Escuela de Frankfurt, los estudios culturales británicos, el estructuralismo francés, el postestructuralismo, la desconstrucción) que enfatizan conceptos tales como la "textualidad", "la naturaleza discursiva de cualquier medio (ya sea cultural, social, político o incluso económico)", las "políticas del acto crítico" o la inscripción del deseo subjetivo en la escritura (Del Sarto 2000 235). Al mismo tiempo, se evidencia en su obra una herencia latinoamericana que probablemente tenga sus raíces en ciertos ensayistas de los siglos XIX y XX (Martí, Hostos, Mariátegui, Ortiz, Rama, y otros) que aportan una aproximación multidisciplinaria al análisis de los fenómenos políticos y culturales y, aún más importante, se interesan no solo por la marginalidad social, sino también por la producción de subjetividades y discursos que existen en una relación tensionada con el poder.

Al parecer, la obra de Richard quiere abrir un diálogo tanto con las producciones teórico-culturales de la metrópoli como con las de la periferia. Al hacer hincapié en la materialidad estética (es decir, la configuración lingüística, los lapsos, las fallas, los deseos) de diversos discursos que provienen de diferentes lugares de producción, Richard logra registrar una "crítica de

la crítica" que se sitúa intelectualmente en un campo de lucha pensada *en y desde* el margen. De esa manera, la contradicción aparente —y que algunos le han imputado a Richard— de pensar América Latina recurriendo a herramientas teóricas metropolitanas, se anula cuando se considera que Richard quiere resituar estas teorías, ponerlas en jaque, y aprovecharlas en función de un proyecto eminentemente latinoamericano. Por último, más allá de su ecléctico linaje teórico, es fundamental reconocer que la crítica cultural richardiana adquiere su forma inicial y afirma sus posiciones ideológicas básicas a raíz de un debate concreto, *in situ*, con una corriente específica de las ciencias sociales (la encabezada por el destacado sociólogo José Joaquín Brunner) en el contexto del Chile pinochetista de los 80.

El porqué de este debate entre el neovanguardismo estético de la Escena de Avanzada (y Richard como uno de sus principales promovedores críticos) y la sociología "renovada" según se practicaba en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO Brunner) rebasa en la supuesta existencia de un punto de contacto ideológico entre los dos grupos durante la dictadura. A pesar de sus diferencias, tanto los sociólogos como la Avanzada buscaban abrir espacios de reflexión sobre la catástrofe dictatorial y los posibles caminos a seguir para restaurar la democracia. En principio, los sociólogos "a la Brunner", como representantes de la "izquierda renovada" (posmarxista), parecían compartir el horizonte *post* de los artistas posmodernos (neovanguardistas) cuyo pensamiento se caracterizaba por un profundo escepticismo ante los prevalentes relatos utópico-políticos de la izquierda revolucionaria tradicional. Según Richard, la presencia de enemigos ideológicos comunes (en particular, de los partidos de la derecha política y de la izquierda tradicional, como el Partido Socialista y el Partido Comunista), junto con un "marco de referencias afines" que ligaba la Avanzada a los sociólogos renovados, podría "haber alimentado algún tipo de diálogo cómplice en torno a un mismo horizonte de reconceptualizaciones teóricas y culturales. Sin embargo, no fue así. Pese a que el sector teóricamente renovado de las ciencias sociales encabezado por Brunner demostró tener una mayor perceptividad y receptividad a las reformulaciones socioestéticas de la 'nueva escena', no fluyó un diálogo más amplio que comunicara productivamente a ambos sectores. Prevalecieron más bien el recelo y la mutua desconfianza" (Richard 1994 74).

La raíz de esta "mutua desconfianza" tenía que ver, por un lado, con un debate acerca de qué lenguajes serían más "apropiados" para pensar y hablar la catástrofe dictatorial y, por otro, con la posicionalidad enunciativa radicalmente diferenciada de los dos grupos. Mientras Richard y la Avanzada, desconectados de la institución académica y el financiamiento estatal, favorecían "el minimalismo de la rotura y del fragmento sintácticos que se oponían a la épica del metasignificado", los científicos sociales preferían "*ordenar categorías y categorizar desórdenes* en una lengua segura que reenmarcara las crisis de sentido" (79, 77). Esta postura "posmoderna" de la Avanzada, que dudaba de cualquier racionalización utilitaria, funcional o instrumental, se encontraba, entonces, en una fuerte tensión ideológica —en último término, irresoluble— con la sociología renovada y su afán de restablecer "consensos" y someter los fenómenos políticos y sociales a un criterio *explicativo*. Aunque Brunner y otros sociólogos nunca desacreditaban a la Avanzada y su gesto rupturista como un modo legítimo de intervenir el paisaje dictatorial, está claro que la

sociología renovada siempre cuestionaba los efectos reales y la trascendencia político-social que una aproximación posmoderna podría tener. A su vez, Richard temía la posibilidad de que los sociólogos renovados, con su lenguaje racionalista, pudieran estar instalando nuevas hegemonías del sentido.

Según Richard, si bien es cierto que Brunner y los sociólogos (sobre todo en sus reflexiones más tardías) han tratado temas y empleado técnicas estilísticas que podrían llamarse “postmodernos” –promoviendo, a su vez, reflexiones estimulantes sobre la modernidad latinoamericana y su carácter “residual, descentrad[o], heteróclit[o], etc”–. “cuando [los sociólogos renovados] se vieron enfrentad[os] a las *operaciones de estilos* de la ‘nueva escena’ que se desmarcaban –crítica y paródicamente– de los lenguajes de la modernidad, [estos] prefirieron cuidarse de tal aventura refugiándose tras la pantalla... de una ‘metodología cuantitativa’ que traza un ‘esquema estadístico del desarrollo global’ de las transformaciones culturales” (80). Sería este deseo de apartarse de la posicionalidad institucional y el lenguaje normativo de las ciencias sociales lo que le dio origen a la crítica cultural y le sirvió de ímpetu teórico.

Para consolidarse como una práctica crítica, la crítica cultural richardiana posteriormente ha intentado marcar sus diferencias y afinidades con los estudios culturales. ¿En qué consistirían estas convergencias y divergencias?

En principio, es evidente que ambas prácticas están relacionadas y que, además, la crítica cultural, en su fase más reciente, ha establecido algunos de sus debates más productivos con los estudios culturales estadounidenses. Tampoco cabe duda que ambas prácticas comparten un deseo de rediseñar las fronteras del conocimiento académico y reconfigurar formas tradicionales del saber desde una óptica *transversal* y *transdisciplinaria* (Richard, *Residuos*, 142). A la vez, tanto la crítica cultural como los estudios culturales quisieran desarticular formas hegemónicas del poder empleando una rebeldía dialogante, resistente e interrogadora (142).

No obstante estos puntos de contacto, según Ana del Sarto, mientras los estudios culturales “construyen su *locus* desde la materialidad social para producir críticamente la realidad social”, la crítica cultural lo hace “desde la materialidad estética” (Del Sarto, 2000, 236). De ahí, una discrepancia central que Richard tiene con ciertas corrientes de los estudios culturales es cómo estas soslayan la especificidad de lo estético para sobreprivilegiar lo social. Reconociendo la productividad intelectual que pueda resultar de la lectura de múltiples producciones discursivas en yuxtaposición, la crítica cultural, sin caer en una postura elitista, abogaría *contra* la relativización de lo estético, argumentando a favor de la literatura y el arte no como meras instancias “textuales”, sino como modos discursivos únicos que hablan a su propia manera y desde su propio lugar.

Más allá de la cuestión estética, es posible enumerar otros rasgos distintivos de la crítica cultural richardiana, entre ellos:

Su enfoque sobre lo extrainstitucional y lo marginal. Mientras Richard ve a los estudios culturales como una práctica circunscrita a los espacios

universitarios metropolitanos, la crítica cultural, sin dar la espalda totalmente a la universidad, desearía llamar la atención sobre las limitaciones del “sistema” y hablar desde posiciones laterales y descentradas (lo femenino, las heterologías genérico-sexuales, lo subalterno, etc.).

Su carácter anti- o transdisciplinario. Desde esta perspectiva, la crítica cultural no debería entenderse como una práctica homogénea ni programática, sino como una práctica cuestionadora de los modos de construcción y diseminación de los saberes académicos. La crítica cultural, en oposición a la filosofía universitaria, la crítica literaria académica, y las ciencias sociales, dialogaría con y aprovecharía (fragmentariamente) cada una de estas disciplinas, pero siempre interrogando no solo los contenidos, sino las *formas* de transmisión del saber gremial institucionalizado (e.g. el *paper*, la cita académica, las normas editoriales impuestas). Según John Beverley, ese “escepticismo radical con relación a la autoridad de la universidad y el saber académico” sería el principal punto de contacto entre la crítica cultural richardiana y los estudios subalternos (339). También las dos tendencias comparten una “combactiva política explícita” que Beverley percibe como saludable (338). Sin embargo, Beverley cuestiona a la “crítica cultural” por sobreprivilegiar al intelectual como una figura “necesaria para revelar las complicidades y complicaciones de la colonialidad del poder” (339). Volviendo a la visión de Richard, los textos de la crítica cultural serían escritos *híbridos* y no fácilmente clasificables, formas que mezclan el ensayismo con el análisis deconstructivo y la crítica teórica para “examinar los cruces entre discursividades sociales, simbolizaciones culturales, formaciones de poder, y construcciones de subjetividad” (Richard, *Residuos*, 143). En vez de hablar *sobre* la crisis latinoamericana desde un “saber controlado”, Richard argumenta a favor de hablar *desde* la crisis y el “descontrol del pensar”, enfatizando el fragmento, el borde, la fisura y la fuga (en el sentido deleuziano) como conceptos centrales de su práctica crítica (139) - de ahí la afinidad entre la mirada teórica de Richard y ciertas prácticas estéticas posmodernas que ella analiza; con frecuencia (y sin establecer exactas equivalencias) se ha señalado una cercanía intelectual entre Nelly Richard y ciertos artistas chilenos neovanguardistas como, por ejemplo, la escritora Diamela Eltit o el artista visual Carlos Leppe. Así, la crítica cultural busca poner en jaque a los mismos dispositivos de teorización y desconstruir las formas en que habla la crítica académica. El *cómo* y *desde dónde* hablar vendrían a ser, entonces, preguntas claves para armar una “crítica de la crítica” (158).

Su preocupación por la posicionalidad enunciativa del discurso teórico. Richard remarca repetidamente la importancia de *lo local* como un sitio estratégico desde donde pensar, teorizar y actuar. Si los estudios culturales y el “latinoamericanismo” hablan *sobre* América Latina, la crítica cultural intentaría hablar *desde* ella, consciente de que “ya no es posible una teoría latinoamericana que se piense independiente de la trama conceptual del discurso académico metropolitano”, pero queriendo siempre rescatar los detalles, accidentes, borraduras, memorias y singularidades de los contextos locales (Richard, “Intersectando”, 1-2). Sin descartar conceptos claves de los estudios culturales como la alteridad, la marginalidad y la subalternidad, Richard exige mantener abierto los debates centro/periferia, local/global, original/copia, para pensar la relación tensionada entre “ubicación de contexto y posición de discurso” (2).

Sus políticas identitarias no esencialistas. En un contexto caracterizado por el mestizaje y la mutación de las identidades nacionales, sexuales y étnicas, Richard amonesta contra la esencialización del sujeto latinoamericano. La crítica cultural ve un peligro en que conceptos como la "otredad" y la "marginalidad" puedan ser cooptados por el saber metropolitano bajo la máscara de la inclusión democrática mientras, en la práctica, se olvida al "otro real" inserto en contextos locales específicos. Richard, además, expresa un temor a que estos conceptos puedan ser banalizados o vaciados de sentido debido a su repetición excesiva en el medio académico. De ahí, un cuidadoso examen del léxico crítico de Richard revela que palabras como *volumen*, *densidad* y *peso* se ligán, a menudo, a la noción de *experiencia* para recordar a los lectores que la experiencia real, vivida por sujetos en crisis, jamás debe ser eclipsada o blanqueada por los poderosos discursos de la globalización y la teoría metropolitana.

Desafíos y discrepancias: críticas y autocríticas del pensamiento richardiano

Desde la publicación de *Residuos y metáforas* (1998), Nelly Richard, sin desviarse de los ejes centrales de su pensamiento, ha comenzado a matizar autocríticamente algunas de sus posturas. Estas leves autocríticas aparecen dispersas en varios artículos escritos después de la detención de Pinochet en Londres (1998) (Richard, "Language" y "Reconfiguration"). La captura de Pinochet, un suceso insólito y hasta entonces no anticipado desde la óptica de la desmemoriada transición chilena, hizo que Richard reflexionara acerca de la suficiencia del *margen* como sitio para la rebelión y la transformación política. Si, en principio, las rebeldías desde el margen parecían bastar en sí para producir los "puntos de fuga" (Deleuze) necesarios para el cambio político y social, Richard ahora indica que la detención de Pinochet en Londres enseñó que las rupturas del poder pueden emanar no solo desde posiciones laterales, sino también desde los epicentros mismos de lo político. En un gesto foucauldiano, Richard admite que la máquina neoliberal no es impenetrable y que cualquier sistema "totalizador" no es enteramente así. La esfera política —compleja y no uniforme— puede generar fisuras *desde adentro* que desafíen la transparencia o el simplismo de cualquier "sistema" hegemónico (Richard "Reconfiguration" 279). "Que no haya exterioridad al sistema, que nada se deje fuera, no significa que el interior de las instituciones no presente deslocaciones de marco y rupturas de diagramas que dinamicen el juego de fuerzas entre uniformidad y disformidad" (Richard "Language" 260). Al mismo tiempo, Richard reconoce que los "puntos de fuga", en su sentido deleuziano, no tienen que ser necesariamente liberadores (el nazismo, por ejemplo, puede entenderse como un "punto de fuga" que aleja al ser humano de cualquier actuar lógico); tampoco la marginalidad tiene que ser (necesariamente) una posición liberadora o políticamente eficaz para el sujeto (Beasley-Murray 270).

En años recientes, Richard también se ha preguntado si el fragmentarismo y el ensalzamiento de la *catástrofe del significado* son realmente estrategias suficientes para combatir el olvido y la normalización de los discursos. Si el deseo de las sociedades posdictatoriales es efectuar un *trabajo del duelo* (Freud) y no permanecer estancadas en la pérdida inasumible y la

melancolía, sería necesario, entonces, hacer algo productivo con los remanentes de la catástrofe para poder transformar críticamente el presente. "Me parece que esta tensión irreprimible entre [...] lo que se ha destruido y la necesidad de crear nuevas formas de incidencia crítica que contengan la imagen de la destrucción, sin quedarnos apegados a ella contemplativamente, constituye una de las tareas más arduas del campo intelectual en tiempos de posdictadura" (Richard, "Reconfiguration," 276, traducción mía).

Una última autocrítica comprende la relación entre la crítica cultural y los poderes institucionales. Según Richard, todo intelectual público corre el riesgo de ser cooptado por el sistema hegemónico imperante y, por tanto, la crítica cultural seguiría siendo una práctica que, en principio, se distancia de la institucionalidad académica y sus impulsos normalizadores. Sin embargo, si el intelectual rechazara completamente a los aparatos normativos del poder, podría perder una vía importante para la intervención política y arriesgaría vaciar a la universidad de su potencial como sitio de compromiso social y de resistencia. En ese sentido, vale señalar que Richard recientemente ha asumido un cargo como Vicerrectora de Extensión, Publicaciones e Investigación de la Universidad ARCIS (Santiago de Chile) para promover, desde ahí, un diálogo informado y democrático entre el espacio universitario y el "afuera" (véase <http://vepi.universidadarcis.cl>: este sitio de la red articula la misión de la oficina de Richard). También vale señalar que Richard fundó en la Universidad ARCIS el programa de "Magíster en Estudios Culturales" (que antiguamente se conocía como el "Diplomado en Crítica Cultural"). El cambio de nombre de este título, sin sacrificar el espíritu de sus contenidos, parece reforzar el parentesco entre "estudios culturales" y "crítica cultural". Pero al mismo tiempo hay que preguntar si esta confluencia de términos en el espacio académico institucional borra, en algún sentido, la especificidad de la "crítica cultural" o neutraliza su rebeldía teórica potencial.

Desde ópticas ajenas, quizás la crítica más fuerte del pensamiento de Richard haya sido la de la izquierda marxista tradicional, representada por el crítico chileno Hernán Vidal (Vidal 1995). Vidal apunta una contradicción irresoluble entre el vanguardismo político (el de la izquierda marxista militante) y el (neo)vanguardismo artístico (el de la Avanzada, Richard y la *Revista de crítica cultural*), a la vez que caracteriza a la *Revista* como un proyecto que toma lugar "a espaldas de" los partidos institucionalizados de la izquierda chilena y abandona "las grandes narrativas de la redención humana" (291, 304). Se percibe un tono acusatorio en la crítica de Vidal que culpa a los artistas por no haberse sacrificado con igual intensidad que los militantes que sufrieron torturas, desapariciones o exilios. Aun así, Vidal ve cierto valor en lo que llama la "función testimonial" de la izquierda posmoderna justamente porque la Avanzada "asume conscientemente tanto en lo teórico como en lo práctico [...] las consecuencias de la derrota política de la izquierda que se inicia en 1973" (302). No obstante, sostiene que las intervenciones micro-políticas y la "teatralidad" posmoderna de los artistas no han servido para cambiar la situación política chilena de manera trascendental y que, en rigor, fueron las organizaciones de derechos humanos –y no los artistas– las que suscitaron la caída de Pinochet (304).

Aunque tiene validez la crítica de Vidal, es curioso que él no mencione el trabajo del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) cuyas "acciones de arte" llevadas a cabo en el espacio urbano santiaguino de los 80 buscaban explorar los vínculos posibles entre arte y política. No hay que olvidar que fueron los artistas del CADA quienes inventaron el lema No+, el cual jugó un papel clave en las protestas populares de mediados de los 80 y desencadenó la derrota de Pinochet en el plebiscito del 88. Aunque Richard no fue un miembro del grupo CADA y aunque haya tenido sus discrepancias ideológicas con él, ella sí expresa repetidamente una gran admiración por los proyectos de este grupo artístico vanguardista. Parece significativo, como respuesta a Vidal, que los artistas del CADA hayan sido los que le facilitaron un *lenguaje* a la oposición (el No+) para expedir la articulación de sus demandas sociales y abrir camino para el fin de la dictadura.

De cara a las acusaciones de Vidal, Richard responde que no es el propósito de su *Revista* ni de la crítica cultural formar parte de un movimiento posmoderno internacional. Al contrario, sin tener una "agenda claramente definida" y sin promover algún "programa social global", la crítica cultural prefiere mantener un diálogo intenso, *localizado*, con diversos pensamientos. Más que una directa intervención política que asume la forma de la militancia, Richard propone una intervención dirigida principalmente "a la esfera cultural", una intervención que busca reactivar el debate y el disenso en un contexto donde, por muchos años, bajo un gobierno autoritario y luego una democracia tutelada, tal tipo de disenso no fue posible (Richard 1995 309-310). Para Richard, sería perfectamente factible que los practicadores de la crítica cultural trabajaran activamente en materia de derechos humanos o en la esfera político social, sin obligar a la *Revista* a suscribir tal o cual ideología. La *Revista* se plantea, más bien, como un foro abierto de conversación democrática.

Sin cerrar el debate, parece que a pesar de las posibles diferencias entre los "estudios culturales" y la "crítica cultural", la clave del proyecto de Richard reside en su sentido de alteridad respecto de todo discurso dominante (Del Sarto 2000). Lo que propone Richard, desde el contexto local chileno, es una especie de llamado a las armas y una amonestación que la disidencia es algo que puede estar perdiéndose en una América Latina caracterizada por fenómenos tan diversos como el autoritarismo, el neoliberalismo, la globalización y la profesionalización de la academia. Consciente de sus propias limitaciones conceptuales, la crítica cultural de Richard resiste acomodarse al poder y se esfuerza, sin soslayo, por no convertirse en una mera macronarrativa más.

Obras citadas

- Adorno, Theodor, "Cultural Criticism and Society" en O'Connor, Brian (ed.), *The Adorno Reader*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000, pp. 195-210 (trad. Samuel y Shierry Weber) [ver *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1969 (trad. Manuel Sacristán)].
- Beasley-Murray, Jon, "El arte de la fuga: Cultural Critique, Metaphor and History," *Journal of Latin American Cultural Studies*, núm. 9.3, 2000, pp. 259-271.
- Beverley, John, "La persistencia del subalterno," *Revista Iberoamericana*, LXIX, núm. 203, 2003, pp. 335-342.

- D'Allemand, Patricia, *Latin American Cultural Criticism: Re-Interpreting a Continent*, Lampeter, The Edwin Mellon Press, 2000 [*Hacia una crítica cultural latinoamericana*, Berkeley, Centro de Estudios Latinoamericanos Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores, 2001].
- Del Sarto, Ana, "Cultural Critique in Latin America or Latin-American Cultural Studies?," *Journal of Latin American Cultural Studies*, núm. 9.3, 2000, pp. 235-247.
- "La sociología y la crítica cultural en Santiago de Chile. Intermezzo dialógico: de límites e interinfluencias" en Mato, Daniel (ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, CLACSO, 2002, pp. 99-110.
- Richard, Nelly, *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994.
- "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural" en Castro-Gómez, Santiago, y Eduardo Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Porrúa, 1998 < <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm> >.
- "The Language of Criticism: How to Speak Difference?," *Nepantla: Views from the South*, núm. 1.1, 2000, pp. 255-262 (trad. Alessandro Fornazzari).
- "The Reconfiguration of Post-Dictatorship Critical Thought", *Journal of Latin American Cultural Studies*, núm. 9.3, 2000, pp. 273-281 (trad. John Kraniauskas).
- "Reply to Vidal (from Chile)" en Beverley, John et al. (eds.), *The Postmodernism Debate in Latin America*, Durham, Duke University Press, 1995, pp. 307-10.
- Vidal, Hernán, "Postmodernism, Postleftism, and Neo-Avant-Gardism: The Case of Chile's *Revista de Crítica Cultural*" en pp. John Beverley, et al, eds., *The Postmodernism Debate in Latin America*, Durham, Duke University Press, 1995, pp. 282-306.
- Yúdice, George, "Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales" en Mato, Daniel, ed., *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, CLACSO, 2002, pp. 339-52.

La crítica cultural en el siglo XXI. A propósito de *Crítica y política*, de Nelly Richard

Raúl Rodríguez Freire

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
rodriguezfreire@gmail.com

Como es sabido, aquello que se margina siempre vuelve con mayor fuerza.

Peter Burger

I

La llamada *Escena de avanzada*, a cuya emergencia el nombre de Nelly Richard está inextricablemente unida, atravesó el cambio de siglo como un documento al que las firmas más relevantes del respectivo debate (nacional) le han dedicado algún texto, firmas que por lo demás encontramos inscritas en dos o tres generaciones. De manera que por cerca de treinta años es dable encontrárnosla al centro del “campo” intelectual chileno, no siempre de forma dominante, pero sí generalmente en él o junto a las reflexiones y polémicas más atractivas y fecundas que alimentaron (y alimentan) aquello que aun llamamos crítica. Aquí podría radicar la (mi) sensación de hallarnos “hoy” ante una *escena/Escena* que, en cierta medida, emerge un tanto saturada/suturada, dispuesta más para el ojo histórico que discernidor. Por supuesto que este agotamiento no se debe tanto al debate sobre –o a las obras reunidas en torno a– *la Avanzada*, sino a una sensación de encontrar, a partir de una heterogénea estructura del sentir, como diría Raymond Williams, más placenteros otros textos con los que trabajar. En mi caso (pero no solo en mi caso), la literatura de Roberto Bolaño (pienso en *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, 2006), el cine de Raúl Ruiz (y aquí pienso en *El techo de la ballena*, aunque prácticamente toda la obra de Ruiz está esperando) o la posible relación entre Parra, Warhol y Cage, centrales para pensar *los fines del arte*, constituyen un lugar que me resulta mucho más pulsional y productivo como para atreverme a escribir, pues reconozco la relevancia de la fuerza afectiva que para ello se requiere. De ahí que no intente desconocer su relevancia para la reconfiguración de la crítica misma en tiempos de posdictadura (y de post-posdictadura), pero sí percibo que su larga centralidad ha terminado cerrando y restringiendo la apertura y la potencia de la reflexión, así como también los materiales con los que es posible problematizar la artefactualidad de nuestro aciago presente, el que tan solo en los últimos años parece dar muestras de una heterogénea disposición,¹ con cierta poesía, cierto cine y

¹ Las relecturas del cine de Raúl Ruiz o la poesía de Enrique Lihn, Gonzalo Millán y Juan Luis Martínez, por dar tan solo unos pocos nombres, están adquiriendo una fuerza que nos permiten percibir que sus obras fueron en “su” tiempo innecesariamente desplazadas o no *debidamente* consideradas. En cuanto a las firmas que aglutina *la Avanzada*, también

cierta narrativa, cobrando un impulso capaz de rearticular otros y diversos debates, en particular cuando prestamos atención a aquellas obras que se distancian de las ficciones del yo –tan exaltadas por el mercado y las redes sociales, que nos “entretienen” haciéndonos repasar, por ejemplo, *las películas de mi vida*– y apuestan más bien por relatos que insisten en la rearticulación de lo común como problema, algo en lo que también se insiste en el libro que comentamos (Aquí habría que agregar, así sea de paso, que también se ha desplegado una mayor libertad para trabajar sobre obras que ya no responden exclusivamente a la ansiedad por lo local, comprensible y necesaria en su momento. En “La parte de los crímenes”, por ejemplo, Bolaño inscribió en el desierto de México un basurero, depositario de horribles crímenes, al que llamó Chile)².

Por el contrario, lejos de una extenuación –irreductible, por cierto, a las obras mismas–, el trabajo de Nelly Richard ha mantenido una vigencia que nos permite señalar, gracias a *Crítica y política*, que su aguda mirada, que su escritura, logran inscribirse en el siglo XXI con la misma lucidez que desde *Cuerpo correccional* (1980) no ha dejado de provocar/convocar al lector o a la lectora. Como veremos, Richard persiste en aquello que Gramsci refirió como “optimismo de la voluntad”, sentencia que en su reflexión responde al nombre de *crítica*, palabra esta que ya no nombra una distancia moderna, sino el deseo de interrumpir, desde el interior, atado al objeto, si se quiere, las decodificaciones y recodificaciones que asechan la vida bajo la libertad neoliberal.

Hay consenso en referir a 1973 como el año en que comenzó la deriva (de ninguna manera solo nacional) de aquello que por comodidad nos acostumbramos a llamar “campo” intelectual. Asesinados unos, exiliados otros, reprimidos (torturados) y censurados miles; una dictatorial violencia que, sumada al despliegue del neoliberalismo, inscribe a 1973 como *el comienzo del fin* de la figura del intelectual (y de la institución que le cobijaba, la universidad), así como del ejercicio que blandía como práctica, la crítica, que desde entonces parece extraviada, a veces, en algunas manos, incluso desubicada (sobre todo cuando opera *como si nada* la hubiera trastocado), perdiéndose en una multiplicidad de discursos que los medios y el espacio ciber remultiplican buscando invisibilizarla. Eso es claro. Lo que no se percibe del todo es si ese fin llegó y aun no lo hemos percibido, o si falta poco para que arribe. O al revés... si todavía tiene posibilidades. En este escenario, infausto y turbador, la crítica cultural es una de las estrategias del pensamiento que no arredra, que no se rinde ante “el signo de los tiempos”, ese signo sobredeterminado por las “ventajas” que ofrece la legibilidad requerida

se puede decir que la singularidad ha logrado emerger luego de años de reunión y recorte conceptual. Por otra parte, libros como *Modernismos historiográficos*, de Miguel Valderrama (2008), o ensayos como “Ni Richard, ni Thayer”, de Zeto Bórquez (2012) y “Modernismo y desistencia”, de Sergio Villalobos-Ruminott (2009), permiten ver claramente que la reflexión sobre, en torno a o desde la *Escena* sigue siendo productiva, incluso cuando se trata de describir las obras de su reconocido recorte.

² Pienso que esta misma posibilidad permite leer *de otra manera* las obras reunidas en torno a la *Avanzada*, como hace, por ejemplo, Willy Thayer en “Tierra de nadie en pinturas. El entrelugar en la aeropostalidad de Eugenio Dittborn” (2013).

por un mercado axiomatizador que, en nombre del público, solicita “hacerse entender” (y entretener). Un pensar que actúa, que se levanta para desactivar tal significación temporal es el de Nelly Richard, nombre que encarna aquella inconfundible escritura por medio de la cual se (la) ha singularizado; una escritura para la que inventa una cadencia heterogénea y una gramática propia, imaginativa, con las que altera y politiza la sintaxis, al llevarnos a leer *de otra manera* (y con *otro ritmo*), inapropiable para el *sensorium* con el que se domestica firme junto al pueblo. De ahí que la crítica cultural ejercida por Richard se inscriba en lo que resta de una crítica latinoamericana que se distancia tanto del neoconservadurismo como del neopopulismo, pero también de aquella crítica que ha cedido a la postautonomía de lo real-virtual, timorata de su propio ejercicio. En un escenario marcado no por el sinuoso fin de la locura, como diría Jorge Volpi, sino por necesidad de su inteligencia (Bolaño), la crítica cultural de Richard combate intentando no dejarse capturar por ningún fin.

II

Crítica y política es el primer libro de la colección “Conversaciones”, intervención con la cual la editorial Palinodia inicia una serie de publicaciones con el objetivo, declarado en una nota que hace de “Advertencia”, de “poner a disposición de los lectores y lectoras de habla castellana el trabajo de aquellos intelectuales latinoamericanos que han hecho de la función intelectual el lugar de una práctica crítica” (9). La colección incluirá como próximos firmantes a Aníbal Quijano, Silviano Santiago y Roberto Schwarz, nombres que reunidos junto al de Richard, nos indican la intención de una empresa a la que se le otorgará un carácter continental, y, por lo mismo, nos da razones suficientes para agradecerle a Palinodia por una política editorial que ya lleva desarrollando por cerca de 10 años, una política que sin duda ha contribuido enormemente a la dinamización de la reflexión local. En la advertencia mencionada se señala también la relevancia de la estrategia escritural adoptada para este libro, la conversación, el diálogo con el que se pretende “ante todo situar un pensamiento, corporizarlo, exponerlo en sus relaciones de hospitalidad y hostilidad con otros *corpus* y cuerpos” (8). Pero en verdad el diálogo hace algo más, pues al ser este libro un libro que contiene preguntas e intervenciones de Alejandra Castillo y Miguel Valderrama, “rigurosos interlocutores”, al decir de Richard, el tradicional anudamiento que fija la tríada “obra-autor-estilo” es puesto en cuestión por “un trabajo que se realiza a plena luz, en la publicidad de un encuentro, en el choque de unos cuerpos, en el desorden de un lugar”, todo lo cual da cuenta “de una práctica de escritura que busca ejercitarse sobre el propio lugar, sobre las condiciones que la dan a leer y la escriben” (9). En otras palabras, este es un libro que ha sido descodificado, desautorizado, mediante el cruce de voces que se despliegan en la hoja, derramadamente como diría Deleuze, y que en ningún caso se limitan a quienes formulan preguntas y a quien las responde, pues *Crítica y política* incluye al final de cada uno de sus cuatro apartados, los textos, las voces, de quienes han referido y problematizado el trabajo de Richard, voces que responden a los nombres de Jean Franco, Jesús Martín-Barbero, Francine Masiello, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Leonor Arfuch, Andrea Giunta, Diamela Eltit, Martín Hoppenhayn, Julio Ortega, Carlos Pérez Villalobos, Ana

Longoni, Alberto Abreu, Michael Lazzara y Gonzalo Díaz, intelectuales que desde distintos lugares y momentos han resaltado la fuerza de un trabajo que en este libro se articula de manera ejemplar, gracias al tejido que han hilvanado Castillo y Valderrama, diría que de manera artesanal, pues tales voces han sido además suplementadas por dos tipos de imágenes: por un lado encontramos fotografías que explicitan una amistad (y en las que aparecen, por ejemplo, Julio Ramos, Alberto Abreu, Toni Negri, además de los iniciadores de la conversación al centro de este libro), y, por otro, un material de archivo que muestra algunas de las intervenciones políticas en las que ha participado Richard desde los años ochenta, como el “Primer encuentro nacional de mujeres” (1984), hasta los “Imaginarios Culturales para la Izquierda”, de hace tan solo unos años (2009-2010). De manera que el que hoy comentamos es un libro que, con Michel de Certeau, podemos considerar sin ambages como heterológico, pues descentra la economía escrituaria que generalmente se impone en obras de este tipo (lo que hace que podamos considerar a *Crítica y política* como un nuevo evento de la crítica cultural), a la vez que su “vocación política” le lleva a inscribir un discurso otro respecto de las líneas de fuerza autorizadas por el régimen mercantil y telemático que habitamos.

III

Crítica, Feminismo, Arte y Política son, en tal orden, los títulos de cada uno de los apartados que, a partir de preguntas que retoman el trabajo que Nelly Richard ha desarrollado por más de treinta años, vertebran *Crítica y política*. No obstante, es dable señalar que no se trata de conceptos que se cierran, puesto que siempre están en diálogo constante, en tensión entre sí. Desde el feminismo, por ejemplo, es que Richard lee tanto a Michelle Bachelet como a Camila Vallejos, y desde el feminismo es también que devela los límites del pensamiento crítico (en particular de la filosofía local) o resalta la potencia de cierto trabajo artístico. Lo mismo sucede cuando consideramos la política, pues la crítica cultural aquí esgrimida y defendida es indefectiblemente una crítica que toma a su cargo un arte que busca la emancipación y obra en consecuencia (166).

El libro inicia con el posicionamiento de la práctica intelectual desplegada por Richard, “viva y cambiante” (15), como indica enfáticamente, dado que, a su juicio, “las denominaciones no valen en sí mismas sino por el uso circunstancial y a menudo polémico que les asignamos a ciertos términos en la geografía de los discursos en donde se ubican, es decir, donde toman *lugar y posición*, para diferenciar a estos de otros que designan y clasifican lo ya establecido” (15-16). Con ello lo que se pretende es asentar la singularidad de su escritura, claramente diferenciada de otros trabajos culturales, e impugnadora de aquel pensamiento que le entregó complacientemente sus herramientas de análisis a la oficialidad transicional: “en ambos casos”, señala Richard, “la defensa que yo hacía de la ‘crítica cultural’ trataba de llamar la atención sobre las zonas más convulsas y secretas, más tormentosas, de nuestra posdictadura que habían sido dejadas de lado por ambos aparatos de saberes (el aparato académico-metropolitano de los ‘estudios culturales latinoamericanos’ en Estados Unidos; el aparato disciplinario-profesional de las ciencias sociales y políticas locales)” (17).

A partir de este comienzo, me gustaría resaltar la insistencia con que la crítica cultural de Richard devela una obliteración que, si bien se imputa a los estudios culturales ("latinoamericanos"), no es en ningún caso exclusiva de su práctica: lo teórico, lo crítico-intelectual y lo estético. La obturación de lo que podríamos llamar, desde las humanidades, la posibilidad de una metacrítica, en tanto articuladora de aquello negado, se encuentra incluso en académicos que dicen resistir la opacidad imaginativa que hoy campea en las universidades, públicas y privadas; situación más inquietante aun si consideramos el pobrísimo esfuerzo que se hace para entrar en debates que interpelen *públicamente* (y no entre amigos) nuestro quehacer, una situación caracterizada por un *boom* de manifiestos bienintencionados (principalmente de historiadores) y un amiroramiento de la efectiva y urgente contienda, reducida lastimosamente al *pelambre* de pasillo. Al contrario, con este libro Richard polemiza directamente con los estudios culturales, que resistieron poco o nada la lógica neoliberal; con la filosofía local, "*que no lee teoría feminista*" (85), precisamente hoy, cuando "ya no es dable pensar que el feminismo es asunto de mujeres o que su teoría solo concierne al género como objeto de estudio" (86); también retoma su relevante debate con Willy Thayer —quizá el mejor interlocutor de Richard, referido aquí, dependiendo del tema tratado, unas veces como Willy, otras como Thayer—, cuya importante tesis sobre la nihilización es considerada "como otra capa interpretativa más a lo ya sedimentado en torno a arte y política, 'abasteciendo' así el *corpus* de proposiciones y contraposiciones que son parte de la 'fetichización historiográfica' de la Avanzada" (167); por otra parte, Richard realiza una aguda y contundente crítica a Gabriel Salazar, no sin previamente celebrar el que "le haya devuelto a la disciplina de la historia un merecido lugar" (239), dejando "atrás a la banal sociología profesional de la transición" (240) (Garretón, Tironi, *et. al*). De manera que su diferendo pasa porque, en el rescate de lo popular, Salazar termina esencializando el lugar de lo subalterno en nombre de una representación pura y transparente, a la cual él, por su puesto, tendría acceso privilegiado: "un conocimiento que suprime la huella de los recursos del *hacer hablar* y del *decir* que son los encargados de *producir* la inteligibilidad en torno a los objetos y los sujetos"³ (241); en el mismo tono Richard realiza una demoledora crítica a Rafael Gumucio, quien en su momento atacó los *Imaginarios Culturales para la Izquierda*, por considerarlos aburridos y pasadistas: "una versión *light* de la *Revista de Crítica Cultural* de Nelly Richard, y una versión FOME del *Clinic*", afirmó el hiperentretenido escritor. Pero "las revueltas sociales que se desplegaron durante el 2011 fueron el argumento más contundente que pudiéramos haber encontrado para replicarle a Rafael Gumucio sobre la vigencia de nuestro proyecto", sentencia Richard (238), poco después de haber realizado un detenido análisis de lo acontecido el año en que el movimiento estudiantil sacudió al país. En un registro distinto, también aborda y problematiza el feminismo y sus debates contemporáneos, al dar cuenta de las dificultades que enfrentan algunas reconfiguraciones feministas,

³ En *La historia desde abajo y desde dentro*, Salazar llegó a señalar: "No siendo los sujetos y acciones sociales observados por el historiador una 'cosa' ajena a él [...] No le es prohibido acercarse a los 'sujetos' que estudia, ni socializar con ellos, ni interiorizarse en ellos. Como tampoco hablar o sentir 'por' ellos (pues, en su mayoría, vivos o no, están en la historia, de alguna manera, *mudos*)" (11. Énfasis de Salazar). Aquí hay una desconsideración radical lo que implica una política de la representación, cuestión lamentable en una obra tan relevante como la suya.

precisamente aquellas que han vuelto a colocar al "cuerpo como fundamento" (115), una política con la que, a su juicio, se cae en una fetichización de "la *experiencia* como clave fundacional de una verdad inmediata" (117). En este apartado Richard también considera las restricciones del MOVILH, así como de ciertas agrupaciones de la diversidad sexual, para terminar afirmando que "mientras los activistas homosexuales no sean capaces de incorporar la crítica feminista a su construcción de nuevos modos de subjetivación política como necesidad de desmontaje teórico-político de la ideología genérico-sexual dominante, ellos van a quedar entrampados en el discurso simplemente defensivo y reivindicativo de las demandas de 'reconocimiento de identidad'" (108). Por último, no tanto una crítica como un distanciamiento tajante, es lo que la (su) crítica cultural realiza ante las actuales posiciones post-autónomas esgrimidas para el arte (García Canclini) y la literatura (Ludmer), dado que para Richard de ninguna manera resulta "saludable prescindir de todo marco, recuadro y enmarcación en el análisis cultural de las prácticas que convergen mezcladamente en el presente" (145). No porque la lógica del mercado tenga como estrategia privilegiada realizarse mediante la axiomatización de la cultura es que se deba renunciar al ejercicio del juicio. Empero, tal ejercicio debe dejar la rigidez que le caracterizó para aprender a moverse por los intersticios en los que pueda maniobrar y gatillar filtraciones. "Los marcos de lectura crítica (con bordes y encuadres suficientemente flexibles) sirven para contrastar efectos y desmarcar operaciones entre todo lo que circula, desreguladamente, como signos de mercancías en las redes de tráfico cultural" (145). Lo anterior nos permite pensar fácilmente en la figura de la crítica como en la de un francotirador, blandida por Edward Said en sus famosas *Representaciones*, para quien el intelectual era un "perturbador del *statu quo*", en constante oposición a la política instituida, dentro y fuera del ámbito intelectual.

Otro punto que quisiera resaltar de *Crítica y política* es el de la condición post en la que se inscribe largamente la escritura de Richard, puesto que la crítica neoconservadora chilena constantemente invoca la noción de postmodernismo para depotenciarla. Desde los años ochenta que Richard ha tenido cautela con esta etiqueta, tal como lo explicita en *La estratificación de los márgenes*, donde leemos: "hace falta seguir averiguando hasta dónde esta glorificación posmodernista de lo descentrado llega a ser algo más que un mero subterfugio retórico, en circunstancias en que el centro –aunque se valga de la figura del estallido para metaforizar su más reciente descomposición– sigue funcionando como base de operaciones y puesto de control del discurso internacional" (58). Esta misma desconfianza persiste en *Crítica y política*, aunque agrega la importancia de diferenciar "los significados que nombra el 'posmodernismo' [...] para introducir el rigor de ciertas precisiones necesarias en contra de las trivialidades reinantes y corregir así la utilización indiscriminada de esta etiqueta de lo 'posmoderno' cuando va solamente destinada a invalidar cualquier problematización crítica de los dogmas de la modernidad" (32). Se trata este de un rigor poco ejercido por nuestra *intelligentsia* más reputada, que acostumbra laxamente a invocar lo post (generalmente desde los dictados de Jürgen Habermas) para desacreditar, por igual, a un Michel Foucault, a un Jacques Derrida, a un Jean Baudrillard o a un Gianni Vattimo, desconociendo olímpicamente sus marcadas disimilitudes. Tal proceder, arriesgo a señalar, estriba no tanto en su ignorancia, como en su intento por alivianar el trabajo que significaría tomarse en serio

la crítica en los tiempos que corren, colaborando así no a la resistencia de la desacreditación de la teoría y su práctica, sino a su profundización.

Richard, por tanto, una vez más da muestras de la tiesura con que aborda su tarea, como ejemplifica, para ir cerrando este comentario, su propia diferenciación de lo "post" y del lugar que en él le cabe a la crítica cultural. Si la crítica surgió modernamente a partir de una pretendida distancia respecto de su objeto, que ello no sea hoy posible, señala nuestra ensayista, "no quiere decir que no existan lugares eventualmente disponibles para actuaciones que, en lugar de confundir pasivamente los engranajes del sistema capitalista, tratan de obstruir parcialmente su funcionamiento generando algún tipo de cortocircuito e interferencia en el interior de sus cadenas de transmisión de signos" (37). De manera que para Richard la abolición del punto de vista no equivale a la "muerte de la crítica", más bien tal acontecer implicaría una lúcida reconfiguración de las estrategias que "en el interior de los sistemas y subsistemas que configuran una totalidad (37), deben acontecer, estrategias que bien podrían dar lugar a la potencia de una ficción (compartida por quien estas líneas escribe) que podría llamarse, siguiendo a Hal Foster, "autonomía relativa" (150), esto es, "una autonomía parcial de lo crítico y artístico" que permita "enmarcar" las operaciones del arte cuando consideremos que vale la pena diferenciarlas de otros tipos de performatividad de los signos que recorren lo social, aunque sea para luego 'desenmarcarlas'" (150). Posiblemente esta estrategia no resulte atractiva para críticos post-autónomos, de manera que me gustaría recordar que las categorías no son esencias, ni sus contenidos inalterables, de lo contrario, aquello que desde hace solo dos siglos llamamos literatura nunca se habría movido desde Homero en adelante, pero Vico nos ha enseñado que sí, que de un periodo a otro, los contenidos de las categorías se modifican, que algunas categorías desaparecen y otras se inventan o reemplazan. En "Notas sobre la deconstrucción de lo 'popular'", Stuart Hall también insistía en la importancia de reconocer "las fuerzas y las relaciones que sostienen la distinción, la diferencia [...] entre lo que, en un momento dado, cuenta como actividad cultural o forma de élite y lo que no cuenta como tal".

Si en el momento fordista la cultura llegó a ser considerada "una especie de campo de batalla constante" (Hall), no hay razón para pensar que en el posfordismo no lo siga siendo, aunque bajo unas condiciones de lucha radicalmente distintas, pues lo que antaño fue considerado elitista, hoy bien puede blandir como arma, aun más cuando recordamos que la lógica del capitalismo se apropió de la cultura. *Crítica y política*, he pretendido mostrar, resulta un libro fundamental para quien se preocupe por aquellas condiciones, que es lo mismo que preocuparse también por el futuro de las humanidades, y ello no tanto por la actualización de una obra cuya riqueza ya conocemos, sino por lo que podríamos llamar su vocación polemista, una vocación que la crítica en general (y, por cierto, no solo la chilena) ha dejado de lado en pos de ajustarse a los requerimientos de la universidad contemporánea (otro de los temas revisados lúcidamente aquí por Richard), apaciguada por los fondos que gustosamente recibe (o por los que compite más bien), a cambio de una estandarización que nos permitirá, supuestamente, lograr un país desarrollado. El costo será nuestra propia desaparición, a menos que las generaciones por venir sepan de dónde aprender.

Obras citadas

- Bolaño, Roberto. "La parte de los críticos". 2666. Barcelona: Anagrama, 2007. 13-207.
- Bórquez, Zeto. "Ni Richard, ni Thayer". *Archivos: Revista de Filosofía* 6-7 (2011-2012): 505-552
- Certeau, Michel de. *Heterologies: Discourse on the Other*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1986.
- Foster, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2004 [2002].
- Hall, Stuart. "Notas sobre la desconstrucción de 'lo popular'". *Historia popular y teoría socialista*. Ralph Samuel, ed. Barcelona: Crítica, 1984. 93-110.
- Richard, Nelly. *Crítica y política*. Santiago: Palinodia, 2013.
- Salazar, Gabriel. *La historia desde abajo y desde dentro*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría de las Artes, 2003.
- Thayer, Willy. "Tierra de nadie en pinturas. El entrelugar en la aeropostalidad de Eugenio Dittborn". *Revista Escrituras Americanas* 2 (2013): 36-45.
- Valderrama, Miguel. *Modernismos historiográficos*. Santiago: Palinodia, 2008.
- Villalobos Ruminott, Sergio. "Modernismo y desistencia. formas de leer la neo-vanguardia". *Archivos: Revista de Filosofía* 6-7 (2011-2012): 553-588.

La Revista de Crítica Cultural y el trabajo de Nelly Richard. Estéticas transdisciplinarias y escenas de escritura*

Macarena Silva Contreras

Escuela de Escritura Creativa,
Universidad Diego Portales
macarena.silvac@mail.udp.cl

El número 36 de la *Revista de Crítica Cultural* aparecido en diciembre de 2007 marcó el fin de un proyecto editorial que salió a la luz en mayo de 1990, a solo dos meses del término de la dictadura de Augusto Pinochet y del inicio del período democrático con Patricio Aylwin como el nuevo Presidente.

El intempestivo cierre de la revista será explicado por su directora, Nelly Richard, un año más tarde cuando aparecen tres volúmenes antológicos editados en conjunto por las editoriales Arcis, Cuarto Propio y *Revista de Crítica Cultural*. En *Debates Críticos en América Latina. 36 Números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*, la crítica alude al agotamiento del "deseo de revista"¹, término citado del editorial final de la revista argentina *Punto de Vista*, con la que la *Revista de Crítica Cultural* comparte no solo miradas y enfoques críticos sino también escrituras². Este deseo de revista responde a una "voluntad y energía de quienes se sienten autoconvocados por su proyecto" (Richard "Debates..." 7), es decir, a un impulso colectivo que hace de la revista un conglomerado de voces, en disonancia o no, que se cruzan para tejer espacios conflictivos que dialoguen con la cultura desde distintos ámbitos. Richard señala que el fin de su proyecto editorial, sostenido de forma constante durante diecisiete años, se debe al agotamiento de ese deseo que vuelve a su revista ya no una publicación necesaria en el periodo democrático. Tras este debilitamiento, lo que la crítica percibe es que ya hacia el año 2007 aquellos márgenes e instituciones, con los cuales y frente a los cuales se posicionaban los críticos que escribían en la revista han mutado, llegando incluso a permitir a algunos de ellos permear sus fronteras³. Junto a esto, con el correr de los años, los saberes y referentes críticos introducidos por esta publicación bianual y que guardan relación con el posestructuralismo francés, las teorías posmodernistas y la crítica cultural

* Este trabajo es parte de la tesis doctoral "Pasiones del desencanto, La crisis del campo literario en *Revista de Crítica Cultural*, *Piel de Leopardo* y *Rocinante*".

¹ Las cursivas están en el texto original.

² En la *Revista de Crítica Cultural* la crítica argentina Beatriz Sarlo colabora constantemente con artículos publicados con anterioridad en *Punto de Vista*, revista que dirigió entre los años 1978 y 2008.

³ Por ejemplo, Nelly Richard, Justo Pastor Mellado y Diamela Eltit han sido jurados del Fondart y del Fondo del Libro, instituciones que nacen el año 1992 durante el gobierno de Patricio Aylwin.

han encontrado ciertos espacios en el debate universitario⁴ que responden a posiciones menos conservadoras dentro de la academia. Frente a la pregunta por las posibilidades de marcar nuevas diferencias en el contexto político cultural chileno, el camino tomado corresponde a su cierre. De este modo cobra sentido lo que Beatriz Sarlo escribía en el número 90 de *Punto de Vista* cuando señalaba que “[u]na revista independiente nunca puede descansar ni sobre su pasado ni sobre lo que cree saber de su presente [...]”. Una revista que ha estado viva treinta años no merece sobrevivir como condescendiente homenaje a su propia inercia” (2008 2). En este sentido, y a diferencia de otras publicaciones culturales del período de la posdictadura chilena⁵, la *Revista de Crítica Cultural* no cierra por problemas económicos ni falta de avisaje⁶, sino porque se reconoce de modo autocrítico que algo en su interior comienza a decaer, o tal vez, porque se piensa que a diecisiete años del inicio de la democracia son necesarios nuevos modos de escribir acerca de literatura, arte y política.

El valor de esta revista es algo que ya comienza a ser reconocido dentro del campo de los estudios sobre revistas culturales latinoamericanas y el interés que despierta no solo radica en la importancia de su directora, sino también en que ella significó la puesta en escena de un proyecto que recogió tanto los discursos teórico-culturales como las estéticas de un grupo de artistas que provenía del discurso de la crisis durante los años de la dictadura militar. Este grupo, denominado por Nelly Richard como Escena de Avanzada⁷, reunió una serie de colectivos cuyas obras y trayectorias la revista reescenificó en un

⁴ Me refiero sobre todo a la Universidad Arcis, donde Nelly Richard se desempeña desde 1990 hasta el 2008 como Vicerrectora de Extensión, Comunicaciones y Publicaciones y como Directora del Magíster en Estudios Culturales. Además entre 1997 y 2000 dirige, en la misma universidad, el programa “Postdictadura y Transición democrática: identidades sociales, prácticas culturales y lenguajes estéticos” apoyado por la Fundación Rockefeller. Por otra parte, Nelly Richard y quienes conformaron la Escena de Avanzada y el grupo de la revista son citados en diversos espacios universitarios tanto dentro como fuera de Chile. El trabajo de estos artistas-intelectuales aglutinados en la *Revista de Crítica Cultural* ha sido objeto de estudio por parte de estudiantes de posgrado y profesores. Ejemplos de esto son el trabajo realizado por Luz Muñoz y Paula Honorato que recopila textos sobre arte en Chile entre 1973 y 2000 y en el cual se recupera el trabajo de Nelly Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile*. También está la tesis doctoral de Ana del Sarto, *Paradojas en la periferia. Nelly Richard y la Crítica Cultural en América Latina* (Ohio State University, 1999).

⁵ Como por ejemplo le ocurre a la revista *Rocinante*, dirigida por Faride Zerán.

⁶ Los tres últimos números de la revista fueron patrocinados por la fundación holandesa Prince Claus. Además hasta el número 36 la revista contó con una serie amplia de auspiciadores entre los que se cuentan: Editorial Cuarto Propio, Librería Takk, Editorial LOM, Libros ARCIS, Universidad ARCIS, Galería de Arte Gabriela Mistral, Museo Nacional de Bellas Artes, Ediciones de Arte Contemporáneo, la Facultad de Letras de la Universidad Católica, la Facultad de Periodismo de la Universidad de Chile y Ediciones Metales Pesados.

⁷ El término Escena de Avanzada, dentro del área de las artes visuales chilenas, aparece utilizado por primera vez en su texto *Una mirada sobre el arte en Chile*, en el cual la crítica analiza una serie de obras del período comprendido entre 1977 y 1981, las que se caracterizan por transformar las mecánicas de producción utilizadas por el circuito de arte chileno. Hasta ese momento, y principalmente entre 1960 y 1973, había dos líneas reflexivas en torno al arte y al problema de la representación. Una primera vanguardia, en palabras de Gaspar Galaz, de corte informalista, cuya principal discusión giraba en torno a los límites del concepto cuadro y a la necesidad de eliminar la referencialidad y la denotación (Cf. Mario Carreño, Nemesio Antúnez, Roser Bru) y, una segunda, que iba desde mediados de los 60, y que ubicaba al artista y a la obra en el centro del debate político,

nuevo orden democrático, con la finalidad de releer contextos y revincular saberes con prácticas y discursos sociales, a través de diálogos críticos mantenidos al margen de la institución académica durante el período anterior a la revista. Pero la *Revista de Crítica Cultural* integró no solamente discursos sobre dicha Escena, dentro de cuyas coyunturas podían distinguirse claramente tres grupos: el trío Eugenio Dittborn-Ronald Kay-Catalina Parra, el trío Nelly Richard-Carlos Leppe-Carlos Altamirano y el grupo C.A.D.A. (conformado por Raúl Zurita, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Fernando Balcells y Juan Castillo), sino que también se volvió un tardío resultado de ella a través de su materialidad y de sus elecciones oblicuas y transdisciplinarias, donde los cruces entre literatura, artes visuales y sociología fueron fundamentales para comprender y resemantizar los códigos y lenguajes moldeados tanto por la dictadura militar como por los imperativos de la llamada democracia de los acuerdos. Junto a esto, la revista recurre a los llamados Estudios Culturales, que sirven como base para una reflexión teórica que luego, en manos de Nelly Richard, da un vuelco hacia una especificidad local de la mano de la llamada crítica cultural. A diferencia de lo que hace Beatriz Sarlo en *Punto de vista*, que introduce de modo explícito las ideas de Williams y Hoggart⁸, Richard reelabora sus supuestos institucionales a partir de su uso en el contexto chileno. De hecho, el término crítica cultural aparece ligado a tres proyectos específicos de la crítica: la revista, la publicación de su libro *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)* en 1998 y el *Diplomado en Crítica Cultural* de la Universidad Arcis que ella dirigió.

Hablando sobre la revista, Nelly Richard en un artículo publicado en la *Revista de Estudios Hispánicos* señala que este proyecto reúne las voces de quienes provenían del discurso teórico-cultural de la crisis durante los años de dictadura militar. Este discurso de la crisis, según lo plantea Richard, no sería algo externo sino más bien la respuesta al pensamiento hegemónico de la dictadura. La revista reescenificaría los gestos de ese discurso marginal en su momento de máxima importancia, pero menor visibilidad, cuyos textos:

circulaban entonces muy precariamente a través de catálogos de exposición, fotocopias de seminario o revistas de escaso y discontinuado tiraje, que los condenaban a circuitos ultraminoritarios situados en los márgenes del sistema de recepción cultural. [De este modo] [r]eescenificar esas escrituras dispersas del “discurso de la crisis” ha sido uno de los intereses de la *Revista* no en el sentido de fomentar una nostalgia en torno a su pasado heroico, sino en el sentido de **reintencionalizar** –en términos útiles para el debate cultural de hoy sobre democracia– varias de las operaciones que guiaban su crítica a las ideologizaciones culturales de un sentido archicodificado por el mensaje sociopolítico (“En torno a...” 473).

⁸ En el número 6 de *Punto de Vista* aparece una entrevista realizada por Beatriz Sarlo a ambos intelectuales.

El rechazo a un discurso estructuralista, con un modelo inmanente y autorreferente que deja de lado los procesos sociales en el análisis estético y literario, es lo que motiva el surgimiento de este discurso encarnado en el grupo al cual Richard hace alusión. El discurso de la crisis se arma desde la pregunta por el desmontaje de las composiciones de saber oficiales, "cuestionando los tecnicismos académicos y la neutralidad expositiva de los metalenguajes científicos juzgados culpables de divorciar al texto de su contingencia al defender un sospechoso principio de 'no interferencia' (Said) entre Sistema (o Método) y exterioridad social" (473). Es así, como la *Revista de Crítica Cultural* aparece con la intención de confrontar cierto encapsulamiento disciplinario que había ganado terreno a partir de la década del 70 dentro de las universidades chilenas. Y ella misma, ya en los 90, es una respuesta a otra crisis que se ubica fuera de los muros de la academia, entiéndase, la desvinculación de la estética con los proyectos culturales de carácter institucional de los gobiernos concertacionistas. Es por eso que queda en evidencia que uno de sus objetivos es revincular saberes con prácticas y discursos sociales, por medio de diálogos críticos que atacaran la no interferencia del saber oficializada a través de las universidades o desde la oficialidad gubernamental.

Estos cruces y aperturas disciplinares, así como la negación a fosilizar un tipo de saber o de escritura puede verse con la ausencia de número de cierre de la revista. No hay nada que anticipe su abrupto final, no hay despedidas ni discursos nostálgicos sobre su papel en la sociedad y la academia chilena. Por lo demás, ya desde el comienzo la revista estuvo caracterizada por la ausencia de editoriales que guiaran la lectura. Solo en el primer número encontramos un editorial, el que tampoco corresponde al tradicional manifiesto-editorial con que otras publicaciones inauguran sus contenidos. Esta única editorial reproduce la portada de la revista y muestra la fotografía "Viajero de la libertad" de la obra-video de Loty Rosenfeld, exhibida en la exposición chilena de Berlín en 1989. La imagen de apertura presenta a Mathias Rust⁹ aterrizando en la Plaza Roja de Berlín (1987) seguida por un breve comentario de la editora que explica su contexto y el porqué de la fotografía:

Esta imagen es un trabajo de arte que convierte a las mutaciones ideológicas y los cambios políticos (Chile, Alemania, Unión Soviética) en material a editar mediante junturas y cruzamientos de citas en tránsito; esta imagen de un trabajo de arte que interviene líneas divisorias y rayas separativas, le imprime a este primer número la marca inquieta de su referencia a trastocamientos de fronteras entre identidades sociales, culturales y nacionales (*Revista de Crítica Cultural* 1 1).

⁹ Mathias Rust fue un piloto alemán que en 1987 aterrizó en la Plaza Roja de Moscú engañando y evitando las defensas aéreas soviéticas en un día festivo de los guardias de frontera. Luego de su aterrizaje cerca del Kremlin —sede del gobierno ruso y residencia de los zares hasta 1917—, es arrestado por la KGB y condenado a prisión por violar las leyes civiles de aviación y las fronteras soviéticas.

Las imágenes de la obra de la artista chilena aparecerán no solo en la portada, sino que también apoyarán el resto de las páginas de esta edición y darán cuenta de cuáles serán los objetivos, los intereses y las trayectorias temáticas de la revista, en donde lo local entra en diálogo crítico con lo global. 1989 es el año de la caída del muro de Berlín y también de las elecciones en Chile para definir si Augusto Pinochet continuaba o no en el poder. Es un año de “cambios políticos” y “mutaciones ideológicas” como lo plantea la editora, pero que además se relaciona con lo que podemos llamar el fin de la utopía socialista y la conquista del capitalismo tardío a escala mundial y, en Chile, la consolidación del sistema de libre mercado introducido durante la dictadura y heredado por la Concertación.

Pero lo que le interesa al colectivo que conforma la *Revista de Crítica Cultural* no es solo este cambio en un sentido sincrónico. La imagen del avión cruzando y burlando la frontera, el retrato del tránsito y del movimiento tránsito serán las marcas que impregnen sus ensayos. Se trata de aventurarse en escrituras que apuesten por propuestas contrahegemónicas que burlen los sistemas unificantes de pensamiento y que den cuenta de una nueva forma de hacer crítica que disocie las marcas separativas de aquello que entendemos por identidad, cultura y nación en términos tradicionales.

Atendiendo a esta propuesta, y a la incomunicación entre la estética y las políticas culturales concertacionistas, sobre todo en lo referente a la memoria, la revista, además, deja en evidencia la crisis de un discurso crítico y a la vez un deseo por recuperar este discurso desde nuevos lugares de enunciación que tienen que ver con espacios transdisciplinarios y a la vez laterales a los de la tradicional crítica a la cultura, arraigada y consagrada dentro de la academia chilena hasta los años 90. Es este cruce de fronteras donde la literatura en su función normalizadora y totalizadora de discursos e identidades nacionales se descentra y se desborda de su propio ámbito para entrar en diálogo con otras discursividades y formatos relacionados con las artes visuales y con grupos y memorias sociales emergentes en el escenario de la transición a la democracia.

Transdisciplinareidad, Transición y Escena de Avanzada

Una de las preguntas que cabe plantearse al verse el lector enfrentado con la revista es precisamente qué factores y circunstancias hacen que aparezca justo en el fin de la dictadura, periodo en que contra todo mal pronóstico cabría esperar un clima de optimismo y apertura para los debates culturales. No obstante, es esto lo que cuestionan los intelectuales que escriben en la revista, la gran contradicción entre el optimismo político de la nueva elite gobernante versus la real situación que viven los actores que se ubican fuera de las “esferas políticas formales” (Ríos et al. 23).

Pese a que la transición se profetizaba como un tiempo de cambios sociales y de posibilidades concretas y reales de discusión cultural, lo que queda en evidencia durante la primera década es la actitud no confrontacional del proyecto político dominante, el cual busca consolidar aquellos discursos culturales que resultan más funcionales a su hegemonía. Un ejemplo de esto y de cómo los gobiernos concertacionistas obviaron formas de expresión

ajenas a su propósito fue el mismo problema que atravesaron las revistas en dicha época. Por ejemplo, es llamativo que al leer el texto *Chile en los noventa*, patrocinado por la Presidencia de Chile el año 1998, solo se cite a las revistas de tipo informativas, de vida social, juveniles, deportivas, de espectáculo y misceláneas que pertenecen a grandes consorcios comerciales y no a una revista como esta que posee un alto grado de espesor cultural y que se distribuyó también en el extranjero a través de la suscripción.

Para Nelly Richard el arranque democrático debería ser un tiempo de incertezas y aperturas y no "[e]l modelo consensual de la 'democracia de los acuerdos' que formuló el gobierno chileno de la Transición" (*Residuos y metáforas* 27) y que pretendió unificar las diferentes voces que conformaban la cultura por medio del blanqueo de la memoria y del consenso como "la etapa superior del olvido" (Moulián 37). Este nuevo mapa planteado por la crítica estaría caracterizado por el "paso de la política como antagonismo (con todo el *pathos* levantado por la cultura de la Resistencia) a la política como transacción (la democracia de los acuerdos con su fórmula de pacto y su tecnicismo de negociación)" ("Cultura, política y democracia" 6)¹⁰. Este consenso entonces estaría institucionalizando una "ideología desideologizante" (*Residuos y Metáforas* 27) que tiene como finalidad limitar los "desbordes" tanto de "*nombres*" como de "*cuerpos* y de *experiencias*"¹¹ (27), vale decir, el silenciamiento de lo que a través de la revista será llamado lo oculto-reprimido¹², "fuera de las redes oficiales de designación", y que corresponde a la memoria como territorio de luchas por el sentido y a subjetividades sociales que quiebran la "identidad normada por el libreto político o el spot publicitario con zigzagueantes fugas de imaginarios" (27) que interpelan al discurso histórico unificante.

La preocupación central por la posdictadura se evidencia ya desde el primer número en donde se presenta el *dossier* "Transición, cultura y democracia", en el que intervienen diferentes intelectuales latinoamericanos para exponer la situación de sus propios países: Hugo Achugar ("Posmodernidad y Posdictadura; fin de siglo en Uruguay") y Julio Ortega ("Perú: hacia una democracia radical") como expositores de realidades vecinas¹³. También están Néstor García-Canclini ("Estéticas sin territorio. Estética de las migraciones e identidades en transición") y Nicolás Casullo ("El centinela y la prostituta; la poética en los subsuelos de la palabra"), pero para conectarnos con el otro ámbito en el que se posiciona la revista en su primera y única editorial, vale decir, en las "fronteras disciplinarias" (2). Estas son dos de las entradas de lectura que están en la revista y que bien ha señalado Andrea Pagni al decir que la *Revista de Crítica Cultural* se caracterizó por tocar los ejes "transdisciplinariedad y posdictadura" (138).

¹⁰ Además de plantearlo en la revista, Nelly Richard desarrolla en extenso esta afirmación en "La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales" en *Residuos y Metáforas*.

¹¹ Las cursivas están en el texto original.

¹² El uso que se le da a este término en la revista tiene que ver con conceptualizaciones kristevianas y Nelly Richard lo ha definido como aquello que queda "fuera de las redes de designación oficiales" ("Políticas de la memoria y técnicas del olvido" 62)

¹³ Otro ejemplo es "Cultura y transición en Paraguay" de Ticio Escobar que aparece en el tercer número.

Pero esta transdisciplinariedad no solo opera como tema, sino también como táctica y estrategia para organizar y articular otros discursos (la literatura, la política, la semiótica, la sociología, el psicoanálisis, la teoría feminista, etc.) y para intervenir críticamente en tramas establecidas en sistemas de teoría, pensamiento y práctica social.

Si durante los cinco primeros números la revista incluye mayoritariamente colaboraciones extranjeras provenientes sobre todo de la crítica cultural argentina, luego irá expandiendo sus márgenes a los intelectuales latinoamericanos que trabajan en universidades estadounidenses, entre ellos Julio Ramos, George Yúdice, John Beverly, Francine Masiello, Jean Franco, Jorge Salessi, Idelber Avelar, Graciela Montaldo, Luis Ernesto Cárcamo-Huechante, Juan Poblete, Saúl Sosnowsky y Mabel Moraña y, por supuesto, a intelectuales, artistas y escritores chilenos, quienes finalmente terminarán ocupando casi la totalidad de la revista. También encontramos participaciones de intelectuales europeos como Andreas Huyssen, Benjamin Arditti, Pierre Bourdieu, Chantal Mouffe, Jean Baudrillard, Jacques Derrida y Félix Guattari, estos tres últimos, representantes del posestructuralismo francés, entrevistados por su directora durante sus visitas a Chile.

Para comprender el posicionamiento de la *Revista de Crítica Cultural* en el escenario chileno de los años noventa se torna necesario escuchar las palabras de su fundadora, quien reconoce una continuidad genealógica en la publicación:

Cuando formé la *Revista de Crítica Cultural* en el año 90 era muy en la prolongación y en la rearticulación también de lo que habíamos estado haciendo. Habían cambiado notoriamente los textos, pero si [estábamos] recogiendo esas energías críticas que habían circulado en esos ámbitos de escenas. Y recogiendo una cuestión que sí era muy interesante en estos años, que precisamente es esa tensión entre estética, cultura, política y sociedad. Era una reflexión que si bien asfixiaba a los años de dictadura y absolutamente restringida en su campo de formulación y de articulación de voces, sí era una reflexión extremadamente poderosa e intensa, digamos que tenía lugar más que nada entre nosotros mismos. Que convocaba gente de la filosofía, de la literatura, de las artes visuales [...] que articulan un nuevo discurso teórico en Chile. En circunstancias muy experimentales, muy dificultosas, muy hostiles, pero también con un poder crítico extremadamente importante. Y en relación desvinculada, por supuesto, de la academia y de la Universidad (Del Sarto 314-5).

Nelly Richard se está refiriendo claramente a la Escena de Avanzada, grupo con que ella designa en los años 80 a una serie de artistas provenientes desde distintas áreas de la cultura, pero cuyas prácticas en tiempos de la transición son retomadas con la finalidad de releer contextos y teorías que en su momento estuvieron al margen de la institución académica. No

se puede obviar que durante la dictadura el programa político, económico y cultural estuvo subordinado al oficialismo y varias facultades debieron cerrar sus puertas¹⁴ o ajustar sus programas de enseñanza según los designios ideológicos de la derecha militar chilena. Lejos queda el período de renovación crítica de los años sesenta, en el cual la Universidad jugaba un rol importante y servía como canal de modernización (Cf. Subercaseaux 1982) que buscaba superar el impresionismo crítico, sistematizando y complejizando el discurso académico. En lo literario, por ejemplo, se introdujeron nuevas vertientes del pensamiento relacionadas con las corrientes europeas que se venían teorizando los últimos cuarenta años: la estilística, el estructuralismo (cf. El Formalismo ruso, el Círculo de Praga, la antropología de Levi-Strauss, la semiótica francesa), la fenomenología existencialista, la Escuela de Frankfurt y el socio-historicismo¹⁵. En el período posterior, comprendido entre 1970 y 1973, se continuaron estos lineamientos, pero ocurre una mayor participación de los intelectuales en el “aparato orgánico de la cultura” (13). Así, tanto críticos como escritores participaron en los mecanismos de producción y circulación literaria, pues las editoriales y los libros carecían de un afán comercial y buscaban contribuir a la cultura. Además, hubo una gran participación de ellos en los medios masivos, como los diarios y la televisión (Cf. Cánovas 1990). Por otro lado, las temáticas de reflexión ampliaron su registro y se introdujeron temas de discusión como la importancia de las industrias culturales, la literatura y las manifestaciones populares. Durante estos años se buscó una crítica culturológica que se manifestó en las lógicas de análisis y en la selección de los *corpus* que publicaron las editoriales (Cf. La Biblioteca Popular de la Editorial Nascimento o la Editorial Quimantú).

Pero este programa, que Bernardo Subercaseaux reconoce como parte de un proceso de construcción de la identidad nacional que se venía gestando desde la década del 30¹⁶ y que incluía a los grupos desplazados de la cultura, se interrumpe abruptamente con el golpe de Estado. Después del

¹⁴ Se cerraron, por ejemplo, las carreras de Sociología y Ciencia Política en la Universidad de Chile.

¹⁵ En relación con la literatura Bernardo Subercaseaux menciona a una serie de críticos a considerar. Una primera generación, la inmanentista, incluiría a: Felix Martínez Bonatti, Carlos Santander, Jaime Giordano, Guillermo Araya, Cedomil Goic, Pedro Lastra, Juan Villegas, Mario Rodríguez, Jorge Guzmán, Alfonso Calderón, Hernán Loyola y Wilfredo Casanova. En cuanto a la segunda, la socio-histórica, a: José Promis, Ramona Lagos, Jaime Concha, Luis Abisman, Antonio Avaria, Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, Luis Iñigo Madrigal, Federico Shopf, Nelson Osorio y Leonidas Morales. Vale destacar, que pese a que la mayoría de los críticos citados se mantiene en su postura, esto no significa que se mantuvieran rígidos en una corriente, como es el caso de Shopf y Osorio.

¹⁶ Creo que Subercaseaux da como punto de inicio de esta renovación crítica la década del 30 porque en 1938 llega a la Presidencia de Chile Pedro Aguirre Cerda, quien gana las elecciones contra Carlos Ibáñez del Campo —representante del Movimiento Nacional Socialista— y Gustavo Ross —representante de la derecha—, gracias a la alianza entre el Partido Socialista, el Partido Comunista y el Partido Radical que en el año 1937 se unieron bajo el nombre de Frente Popular. El gobierno de Pedro Aguirre Cerda se caracterizó sobre todo por el apoyo estatal a la educación, por la protección a los trabajadores y por la industrialización chilena a través de la Corporación de Fomento a la Producción (CORFO). El Frente Popular, pese a que se fragmenta el año 1941, trascendió su aspecto político y tuvo alcances artísticos e intelectuales. Como se señala en los archivos de la Biblioteca Nacional a través de su sitio Memoria Chilena, tanto Pablo Neruda como Gabriela Mistral adhirieron a sus postulados, mientras que paralelamente destaca la generación literaria de

11 de septiembre de 1973 el desarrollo cultural se ve interrumpido, pues se cierran revistas y medios de comunicación¹⁷ y la Universidad se convierte en un espacio administrado desde la política. Durante el período posterior a 1973 una serie de críticos fueron despedidos de sus trabajos, algunos exiliados o exonerados¹⁸, otros optaron alejarse voluntariamente del país y solo algunos se quedaron ejerciendo la crítica, aunque con un enfoque que debía alejarse de lo sociohistórico para volver al momento inmanentista rechazado por la renovación crítica de la década anterior. El miedo que había en torno al aparato represivo organizado llevó a que la crítica cultural, y más específicamente la literaria, iniciara un proceso de encapsulamiento teórico hacia enfoques estructuralistas y semióticos. Paralelamente, con la desarticulación de los espacios sociales y las estrategias de censura que muchos críticos internalizaron en autocensura, comenzaron un cambio de paradigma desde la crítica culturológica hacia una crítica periodístico-publicitaria, cuyo pilar es el mercado. Este cambio desde una matriz histórico-cultural hacia una de mercado en el ámbito de la cultura debe entenderse dentro de los marcos del autoritarismo y la intromisión del modelo capitalista como fundador de un nuevo orden social¹⁹. Es en este contexto que la cultura se privatiza y que el consumo se transforma en agente regulador de los gustos y elecciones de las personas y en el que la crítica validada es principalmente aquella que aparece en los medios masivos, es decir, reseñas, avisos, crónicas, encuestas y entrevistas.

Es a causa de esta intervención que la reflexión del grupo al cual Nelly Richard se refiere se sitúa al margen de la institución. Dada la situación de violencia y censura, la práctica de este saber alternativo se vio obligada a replegar su producción discursiva hacia una zona externa al espacio universitario tradicional y también lejos de la izquierda ortodoxa, con quienes no compartían estéticas. El camino fue dialogar con "prácticas experimentales que en el campo de la cultura se estaban tejiendo" (Richard en Del Sarto 315), prácticas que al mismo tiempo "lo estaban repensando todo: los lenguajes, los formatos, las técnicas, etc". (315). De este modo, lejos

1938, en la que destacan algunos nombres como Nicomedes Guzmán, Volodia Teitelbom, Gonzalo Drago, Francisco Coloane, Teófilo Cid y Eduardo Anguita.

¹⁷ Se cierran las revistas *Paloma*, *Hechos Mundiales*, *Mayoría*, *Punto Final*, *Chile hoy*, *Onda*, *Saber para todos* y *Ramona*. También se clausuran los diarios *Puro Chile*, *El Siglo*, *Clarín* y *Noticias de Última Hora*, y las agencias informativas *CTK*, de Checoslovaquia, y *Prensa Latina*, de Cuba.

¹⁸ Para un análisis sobre la actividad de la crítica en el exilio desarrollada por otras revistas como *La Araucaria* y *Literatura chilena en el exilio*, más tarde *Literatura chilena crítica y creación*, ver el artículo de Rubí Carreño "El exilio de la crítica literaria chilena: aportes para una nueva agenda".

¹⁹ Esta relación ha sido trabajada en extenso por el profesor y crítico Luis Ernesto Cárcamo-Huechante en su libro *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. En este texto Cárcamo-Huechante muestra cómo el discurso económico de la dictadura militar chilena se articula coyunturalmente con el discurso de la posdictadura, modificando la imaginación literaria y la imaginación social por medio de un "ajuste cultural" y "simbólico" (17), en que el mercado se constituye y consolida en el discurso de la cultura. Las mismas ideas aparecen en el número 23 de la *Revista de Crítica Cultural*, en su artículo "El discurso de Friedman: mercado, universidad y ajuste cultural en Chile".

de la academia, pero a la vez formados en ella²⁰, uno de los caminos más seguidos fue la autoedición o la creación de catálogos para galerías de arte. Por ejemplo, Nelly Richard y Enrique Lihn distribuyen sus textos *Una mirada sobre el arte en Chile* y *Derechos de autor*, ambos de 1981, en fotocopias, mientras que los Institutos Chileno-Norteamericano²¹, Chileno-Francés y Goethe fueron puntos de recepción alternativos que albergaron a los artistas de la Avanzada. Esta estética del catálogo será reutilizada nuevamente por la *Revista de Crítica Cultural* a través de la diagramación, de la reproducción de estos textos y de la fotografía.

Resulta necesario detenernos en este grupo porque en el primer número de la *Revista de Crítica Cultural* aparece un texto de Nelly Richard que se titula "Estéticas de la Oblicuidad", el que permite articular los discursos y las relaciones que la revista establece con campos como la literatura, las artes visuales y la sociología. En este breve ensayo Richard se detiene en la producción artística chilena alejada de una estética denunciante y panfletaria. Las estéticas de la oblicuidad a las que ella se refiere son las estrategias transversales, que reflexionan sobre la ambigüedad del lenguaje como gesto estético:

Hablo de las obras que lograron –por vía de la utopía crítica– rediagramar gestos, palabras e imágenes, en combinaciones de sentido capaces de dotar a la crisis de un vocabulario rebelde a cualquier nueva ortodoxia social o política.

[...]

El arte y la literatura son los primeros en infringir esa ley –empobrecedora– de la *univocidad* que sirve al monopolio reduccionista de la significación oficial. Su red proliferante-diseminante de signos fugados en asociaciones y combinaciones móviles, viola la reglamentariedad de un decir fijo. (6)

En *La Insubordinación de los signos* (2000) Nelly Richard volverá a hablar de estas estéticas oblicuas que permiten hacer un desmontaje ideológico de lenguajes unívocos y uniformes. De hecho, en ese libro ella continuará los postulados que rescataba en este artículo inicial de la revista, en el que destaca la literatura y las artes como espacios que permiten incursionar en la brecha abierta que queda entre significante y significado. Ahora bien, no es toda la literatura ni todas las artes a las que ella alude o a las que la *Revista de Crítica Cultural* incluye. Acá se trata de producciones capaces de "fracturar el mensaje oficial de una verdad única transcrita –policiacamente– a morales del orden o a ideologías de la seguridad" ("Estéticas de la oblicuidad" 7), "confrontando el legado oficial del pasado canónico con las memorias en negativo (lo femenino, lo doméstico-popular) que diferentes censuras retenían cautivas" (7).

²⁰ Nelly Richard estudia literatura en La Sorbona, París, y al llegar a Chile sus primeros trabajos fueron en torno a las artes visuales.

²¹ Por ejemplo, Nelly Richard dicta en este lugar el Seminario "Arte Actual. Información. Cuestionamiento" (1979).

Entonces, se estaría hablando de una simbólica de la marginalidad relacionada con la “despertenencia” y con estrategias de desmontaje y “des/inserción” (8), en cuyo caso es más que ese estar *fuera de* —una marginalidad sufriente y pasiva— y pasa a entenderse como “tránsito por los bordes del sistema”, es decir, como una marginalidad interpeladora. En este ámbito Richard recupera una serie de nombres que serán fundamentales en la revista no solo como referencia bibliográfica y visual, sino también como sujetos que reflexionan en ella, que publican sus trabajos o sobre los cuales se escribe y se dialoga. En las artes plásticas destaca el trabajo de Carlos Altamirano, Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn; en la literatura, a Raúl Zurita, Diamela Eltit, Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz y Diego Maquieira; en la performance, a Carlos Leppe y nuevamente a Diamela Eltit; y, en la fotografía, a Lotty Rosenfeld.

La Revista de Crítica Cultural. Releyendo a la academia

La apuesta transdisciplinaria de la *Revista de Crítica Cultural* significó trabajar con una versión ampliada del concepto de cultura, en el que se combinaron elementos de la literatura, la filosofía, las ciencias sociales, la estética, etc. para abordar una reflexión crítica que entendiera sus objetos dentro de contextos y fronteras móviles. Esta transdisciplinariedad respondió también al diálogo que la revista mantuvo con la tradición norteamericana de los Estudios Culturales y, más precisamente, con los departamentos de español y de estudios latinoamericanos en universidades estadounidenses. Los Estudios Culturales, que llegan a la academia norteamericana desde la academia inglesa, más precisamente al alero de las ideas de Raymond Williams, Richard Hoggart y Stuart Hall desde fines de los años 50²², comprenden la cultura como un campo de lucha por el sentido y, al mismo tiempo, como campo de resistencia de los grupos o sectores subalternizados frente a los mecanismos de dominación. Ellos mismos florecen en los márgenes universitarios en un intento de hacer converger tradiciones desplazadas como la crítica literaria, la antropología y la historia social. Así, son estos estudios lo que sirven como base a las reflexiones teóricas de la crítica chilena. Pero solo como base, pues Nelly Richard, reelabora sus supuestos institucionales a partir de su uso en el contexto chileno. Primero, como una crítica de oposición. Segundo, como una crítica desequilibrante, que desestabiliza las representaciones de lo dominante. La tensión con los estudios culturales y el paso a un punto de vista territorializado es una opción que la revista urde a modo de diálogo y que pone en crisis los discursos institucionales mismos, incluso desde quienes los han validado, pues la crítica cultural tal como la entiende Richard no existe como práctica institucional formal²³.

La postura que asume la *Revista de Crítica Cultural* a través de sus elecciones tanto estéticas como teóricas demuestra que toma de los Estudios

²² Si bien los estudios culturales nacen al margen del discurso institucional, el año 1964 en la Universidad de Birmingham se inaugura el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos. Este centro estaría tanto bajo la dirección de R. Hoggart como de S. Hall. Pero será en las dos últimas décadas del siglo XX cuando los estudios culturales ganen terreno tanto por su institucionalización como por su difusión en productos culturales.

²³ Lo que no deja de ser cuestionable si pensamos en el Diplomado que inscribe su nombre en una tradición académica de izquierda.

Culturales el uso coyuntural de la teoría propuesto por Stuart Hall, vinculado "a localizaciones de la práctica en mapas específicos de intereses, conflictos y responsabilidades" (Richard, *Crítica y...* 19). Pero también asume la necesidad de una valoración estética, del mismo modo en que lo plantea Beatriz Sarlo en el número 15 de la revista cuando realiza una crítica a los Estudios Culturales que en una primera etapa ella misma defiende. El trabajo visual y textual llevado a cabo dentro de la revista fundada y dirigida por Nelly Richard en 1990, muestra cómo la crítica cultural que ella propone a modo de estrategia de lectura, entiende al texto como una práctica que linda con lo político y lo poético y que entra en contacto con zonas intersticiales o desplazadas hacia los márgenes de la cultura. Obliteración que también toca a las relaciones crítico-intelectuales que implican la puesta en diálogo de "pasiones críticas, compromiso intelectual y vocación política en función de un determinado contexto de intervención histórico-social e ideológico cultural" (Richard, *Crítica y...* 19).

Lejos del formato estandarizado del *paper* académico –tan caro en Chile a las Humanidades–²⁴, la revista busca incluir un "conjunto de prácticas y escrituras que no responden a un diseño uniforme" (*Residuos y...* 142) y que tienen como resultado "textos que se encuentran a mitad de camino entre el ensayo, el análisis deconstructivo y la crítica teórica" (142), registros que se mezclan para leer, entender y visibilizar diferentes discursividades sociales, diferentes sujetos y diferentes símbolos de la cultura. Son textos que Richard entiende como marginales en relación con los campos de una disciplina dogmada como lo serían para ella la sociología, el psicoanálisis, la antropología, la semiótica, etc., textos creados con el ánimo de hacer patentes textos o tramas que "1) no están analizadas todavía; 2) están consideradas hasta ahí según marcos discursivos cuyos presupuestos ideológicos no han sido sometidos a crítica; o bien 3) están excluidas de todo análisis por la acotación de campo reproducida inercialmente a través de la formación disciplinaria" (*Residuos y...* 143).

Desde esta noción se entiende por qué la revista incluye artículos sobre temáticas que hasta el momento no eran tema de discusión en la reflexión académica. Algunos ejemplos serían los artículos de Nelly Richard: "Ropa usada y estética de segunda mano", "Las estéticas populares: 'Geometría y misterio de barrio'", "Reescrituras, sobreimpresiones: las protestas de las mujeres en las calles" o "Seis melodías al unísono. El microescenario de los micros" de Rita Ferrer, "Calles y veredas" de Olga Grau y adelantos de los textos que luego Diamela Eltit publicaría en la Editorial Planeta, los que pese a que llevan la marca genérica de novela, ponen en crisis sus categorías tradicionales, como "Los Vigilantes (fragmento inédito)", "Vacas sagradas (novela en progreso)", "Los Príncipes de las Calles. Capítulo de la novela 'Los trabajadores de la muerte'" y "Mano de obra (fragmento de novela)".

A partir de todo lo anterior, la *Revista de Crítica Cultural* es un proyecto que además de celebrar disidencias y revalorar la capacidad performativa del arte, de la literatura y de la antropología social como discursos que transitan entre un dentro y un afuera de saberes territorializados (mas no fijos) implicó

²⁴ Un estudio crítico respecto del *paper* en Chile y en América Latina lo encontramos en el trabajo de José Santos Herceg.

en cierta medida la introducción de “una agenda cultural en el espacio político de hoy para asegurar la voz de la disidencia” (Masiello 547). Al consolidarse como una revista en diálogo con la política, la filosofía, la sociología, junto a otras disciplinas, su alcance no se limitó a los circuitos académicos que finalmente la consagraron como una de las mejores y más difundidas revistas del pensamiento latinoamericano en el Cono Sur, sino que también se planteó desde sus códigos estéticos como un canal de interrogación, cuestionamiento y diálogo hacia los gobiernos y sus políticas culturales de la representación desde comienzos de la transición hasta los primeros años del siglo XXI. El proyecto de Nelly Richard permite pensar la democracia, a sus actores y a sus procesos, en el territorio de saberes alternativos que se cuelan por los intersticios de la memoria oficial, vale decir, en el relato de la diferencia y la marginalidad, de aquello que no está signado por la marca del espectáculo de los acuerdos.

Obras citadas

- Achugar, Hugo. “Postmodernidad y postdictadura: fin de siglo en Uruguay”. *Revista de Crítica Cultural* Año I 1 (Mayo 1990). 18-19.
- García Canclini, Néstor. “Estéticas sin territorio. Estética de las migraciones e identidades en transición”. *Revista de Crítica Cultural* Año I 1 (Mayo 1990). 9-12.
- Cánovas, Rodrigo. “Hacia Una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos”. *Cuadernos hispanoamericanos* 482/483 (agosto-septiembre 1990). 161-176.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. “El discurso de Friedman: mercado, universidad y ajuste cultural en Chile”. *Revista de Crítica Cultural* Año XII 23 (Noviembre 2001). 46-51.
- Carreño, Rubí. “El exilio de la crítica literaria chilena: aportes para una nueva agenda”. *Anales de Literatura Chilena* 12 (diciembre 2009). 129-144.
- Casullo, Nicolás. “Fronteras disciplinarias y relatos de fronteras. El centinela y la prostituta. La poética en los subsuelos de la palabra”. *Revista de Crítica Cultural* Año I 1 (Mayo 1990). 2-5.
- Del Sarto, Ana. *Paradojas en la periferia. Nelly Richard y la Crítica Cultural en América Latina*. Tesis doctoral Ohio State University, 1999.
- Eltit, Diamela. “Los Príncipes de las Calles. Capítulo de la novela ‘Los trabajadores de la muerte’”. *Revista de Crítica Cultural* Año IX 16 (Junio 1998). 30-35.
- . “Los Vigilantes (fragmento inédito)”. *Revista de Crítica Cultural* Año IV 6 (Mayo 1993). 28-31.
- . “Mano de obra (fragmento de novela)”. *Revista de Crítica Cultural* Año XIII 24 (Junio 2002). 60-61.
- . “Vacaciones sagradas (novela en progreso)”. *Revista de Crítica Cultural* Año I 2 (Noviembre 1990). 26-27.
- Ferrer, Rita. “Seis melodías al unísono. El micro-escenario de las micros”. *Revista de Crítica Cultural* Año VI 11 (Noviembre 1995). 56-59.
- Grau, Olga. “Calles y veredas”. *Revista de Crítica Cultural* Año VIII 14 (Junio 1997). 18-21.

- Lahera, Eugenio y Cristián Toloza (eds.). *Chile en los noventa*. Santiago: Dolmen, 1998.
- Masiello, Francine. "El género de la democracia". *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Saúl Sosnowski (compilador). Buenos Aires: Alianza Editorial, 1999. 537-566.
- Moulián, Tomás. *Chile actual o anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 2002.
- Ortega, Julio. "Perú: hacia una democracia radical". *Revista de Crítica Cultural* Año I 1 (Mayo 1990). 26-27.
- Pagni, Andrea. "Transdisciplinariedad y postdictadura: la Revista de Crítica Cultural (1990-1998). Puesta en escena de un discurso". *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Veuvet, 2002. 135-147.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- . *Crítica y política*. Santiago: Palinodia, 2013.
- . *Una mirada sobre el arte en Chile*. Santiago: Autoedición, 1981.
- . *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- . *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007.
- . *Residuos y metáforas. (Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- . "Arte, cultura y política en la *Revista de Crítica Cultural*". *Revista de Crítica Cultural* Año XVII 34 (Diciembre 2006). 40-43.
- . "Cultura, política y democracia". *Revista de Crítica Cultural* Año III 5 (Julio 1992). 5-7.
- . "Estéticas de la oblicuidad". *Revista de Crítica Cultural* Año I 1 (1990). 6-8.
- . "Las estéticas populares: 'Geometría y misterio de barrio'". *Revista de Crítica Cultural* Año XIII 24 (Junio 2002). 26-35.
- . "Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le teme a la neovanguardia?" *Revista de Crítica Cultural* Año XV 28 (Junio 2004). 30-39.
- . "Políticas de la memoria y técnicas del olvido", en Gabriel Restrepo et al. (eds.), *Cultura, política y modernidad*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998. 62-85.
- . "Reescrituras, sobreimpresiones: las protestas de las mujeres en las calles". *Revista de Crítica Cultural* Año X 18 (Junio 1999). 16-20.
- . "Ropa usada y estética de segunda mano". *Revista de Crítica Cultural* Año V 9 (Noviembre 1994). 20-24.
- Ríos, Marcela; Godoy, Lorena y Guerrero, Elizabeth. *¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio y Centro de Estudios de la Mujer, 2003.
- Sarlo, Beatriz. "Los Estudios Culturales y la Crítica Literaria en la encrucijada valorativa". *Revista de Crítica Cultural* Año VIII 15 (Noviembre 1997). 32-38.
- . "Transición, cultura y democracia". *Revista de Crítica Cultural* Año I 1 (Mayo 1990). 15-17.
- Subercaseaux, Bernardo. *Transformaciones de la crítica literaria en Chile 1960-1982*. Santiago: Céneca, 1983.

***Revista de Crítica Cultural*: recomposición de una escena cultural**

César Zamorano Díaz

University of Pittsburgh
caz11@pitt.edu

En los últimos años ha habido una actualización de la función que la Escena de Avanzada tuvo como recurso artístico y su irrupción en la escena cultural alicaída del Chile dictatorial¹. Su mirada en retrospectiva ha intervenido no solo en el reconocimiento de que esta tuvo como articuladora de una nueva forma de relación entre el arte y la política, sino también en su significación actual como discurso teórico que puede ser confirmado o no en su potencial crítico de los procesos históricos del arte y la cultura durante la Transición. Pero sin lugar a dudas, la *Revista de Crítica Cultural* (1990-2007), es el proyecto colectivo de referencia obligatoria para pensar las relaciones entre el arte y la política, actualizando los dispositivos críticos y estrategias de la Escena de Avanzada en un contexto posdictatorial. No es interés de este trabajo, que tiene como norte considerar las coordenadas desde las cuales la *Revista de Crítica Cultural* aparece, hacer acopio de la Avanzada como campo artístico, sino más bien examinar su teorización como parte fundamental de sus propuestas artísticas, nos invita a pensar la actualidad de su gesto. Corresponderá entonces atender algunas de las cuestiones en torno a su valor histórico y a su reconocimiento como proyección de un nuevo tipo de práctica crítica posible fuera de su histórica y particular emergencia. Su proyección fuera de los márgenes totalitarios supone una cierta tensión crítica en los integrantes de la *Revista* que sugiere por tanto interrogar precisamente la permanencia de las estrategias discursivas que constituyeron las voces posibles en un estado de emergencia, bajo condiciones particularmente adversas. Lo que cabe atender concierne entonces a estas preguntas: ¿Se puede continuar reproduciendo y explotando la potencia rebelde de este discurso y, en definitiva, resolver si tiene efectividad política fuera de los marcos totalizantes? ¿Cuál es el valor de este discurso en este nuevo escenario democrático neoliberal; un espacio político, teórico y cultural donde la oblicuidad, la anulación de los absolutos y nociones aglutinadoras que prevalecieron en los años previos al golpe, parecen ser los nuevos discursos que no siempre constituyen referentes críticos?

La práctica de un discurso de la oblicuidad², que Richard menciona como eje de la práctica artística de la Avanzada, constituyó una estrategia que intentó romper el silenciamiento y la desesperación de una sociedad

¹ Véase la edición actualizada del libro *Márgenes e Instituciones* de Nelly Richard, editado por Metales Pesados en 2007, el libro de Sergio Villalobos-Ruminot *Soberanías en suspenso: Imaginación y violencia en América Latina* y también la crítica de Ana del Sarto en *Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural en Chile*.

² Véase Nelly Richard "Estéticas de la oblicuidad".

vigilada y carcomida por el horror. De este modo, su forma y lenguaje no fueron formas antojadizas que en el desdén de una apatía por lo político diseñaron un conglomerado de ambigüedad. Su tono y su montaje artístico se produjeron como una necesidad, un espacio que en el vacío de su presencia se hizo disponible. Por tanto, no solo respondió como artificio ante el silenciamiento y represión circunscrita al periodo dictatorial, "sino como estrategia de resistencia a las hegemonías del significado o a su conversión al realismo de la contingencia" (Richard *Márgenes* 121).

La práctica artística de la Avanzada intentó rediseñar la relación entre el arte y las otras disciplinas y prácticas sociales. Esto supone un corte en un triple sentido: un corte con la sanitización del arte y su despersonalización de los procesos sociales y políticos ocurridos durante la dictadura militar en Chile. En segundo lugar una ruptura con la noción secundaria del arte al servicio de una política, signo característico de la escena artística previa al golpe, y finalmente una ruptura con ciertos saberes que se estaban produciendo en Chile destinados a pensar (y en cierto sentido justificar) el complejo proceso dictatorial y su mutación semidemocrática emergente.

La *Revista* se puede situar entonces como un intento de recuperar y repensar los propósitos, propuestas y estrategias de la Avanzada, lo que significa entonces tratar de identificar su operatividad en tiempos de transición democrática, muy distintos a los oscuros años que los vieron surgir. Recuperación que viene a reconocer en el arte y la literatura una fuente diferente de otras disciplinas ampliamente explotadas durante los ochenta. Pensar la Avanzada desde la *Revista* (desde una posdictadura), implica poner en riesgo su permanencia como ejercicio crítico y afinarlo en la deriva de un presente. Lo que también implica diagnosticar ante quiénes o cuáles saberes o prácticas se estaba confrontando o, al menos, ofreciéndose como alternativa. Sobre esto Oyarzún plantea que

Me parecía que el arte que se producía en ese momento en Chile (1979) era un lugar donde se estaba elaborando larvariamente un discurso acerca de la situación contextual y de la interpretación de la historia, que yo consideraba infinitamente más interesante y significativo que el discurso de las ciencias sociales, el cual era, evidentemente, el otro dominio posible a partir del cual se podía intentar el quiebre en cuestión (Oyarzún 37).

Hay aquí, y en otros artículos, una visión en torno a las Ciencias Sociales, especialmente de la Sociología y las Ciencias Políticas como espacios de intervención teórica incapaces de articular nuevas y efectivas formas de transformación social e intervención crítica frente a los mecanismos totalizadores de una revolución neoliberal en curso. Es una clara puesta en línea de fuerzas que, a pesar de las lucubraciones desmesuradas de Del Sarto³,

³ Los duros términos en que la autora invalida a la Escena de Avanzada por su supuesto "diálogo cómplice" con la sociología son desarrollados en *Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural en Chile*. También véase mi reseña publicada en la Revista Iberoamericana donde abordé dicha problemática.

desde una apertura crítica de la *Revista* se opone a aquella de las Ciencias Sociales ligadas al proceso de transformación implementada por la transición chilena y los modelos políticos neoliberales implantados por los gobiernos de la Concertación⁴.

La reflexión en torno a su valor, más allá de las prácticas artísticas que la hicieron posible, debe organizarse en torno al potencial crítico del discurso teórico que rodea a la *Escena* y que transita transversalmente las páginas de la *Revista*. Esta distinción entre prácticas artísticas y discursos teóricos emergentes fue ya consignada previamente en 1988 en "Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo", donde Richard destaca el carácter inédito de las prácticas de la Avanzada donde "teoría de arte y práctica de escritura ensayan mutuamente un gesto doblemente inédito y autoexploratorio" ("Las coordenadas" 27). Sin embargo, en este mismo texto reconoce un agotamiento de la Escena de Avanzada "como polo de *condensación* sociocultural de una serie de preguntas que –entre 1976 y 1983 aproximadamente– encontraron ahí su máxima dimensión crítica" (25). Sin embargo y pese a ello, recupera "la escena de los textos –literarios y otros–, la que se vuelve portadora de un nuevo coeficiente vital apto a reactivar el debate en torno a otro campo de interrogantes" ("Las coordenadas" 25). Es esta "escena de los textos" la que debemos indagar como heredera y no como idéntica de la Escena y que es ampliamente desarrollada en la *Revista*.

Sin embargo, no es del todo claro en los editores de la *Revista* una apreciación común sobre la operatividad del discurso crítico que emerge desde la Avanzada. Adriana Valdés es precavida al reconocerlos como síntomas de una contingencia y un acontecimiento de amplio impacto en cuanto al golpe a las representaciones que clausuró la intervención militar. Valdés intenta pensar la escritura de la Avanzada desde afuera y, citando a Foster, "no solo como instrumento conceptual, sino también como una forma simbólica y hasta sintomática" ("Simpatías y diferencias" 40), identificando como lo propio de la Escena, su coincidencia, la de los síntomas involuntarios en contraste con los escritos del exilio. Para ella, las obras de la Escena son pulsionalidades que nacen y se comprenden como una forma particular de experimentar y procesar, en las obras, la situación que se vivía en Chile en esa época ("Gestos" 136).

Sin embargo, me parece que en esto también hay una tensión no resuelta en torno al papel de ciertos discursos y sus aplicaciones prácticas. Es esta tensión la que más claramente podemos notar, por ejemplo en Adriana Valdés, cuando atiende al peligro de preservar ciertas estrategias teóricas emanadas desde un lugar cero de emergencia posgolpe,

Se me ocurre que estos gestos están allí por razones históricas, que se explican a partir de gestos que fueron

⁴ Willy Thayer, a raíz de *La insubordinación de los signos*, afirma que "abre cuentas con el retraso de las ciencias sociales respecto de los logros deconstructivos más tempranos de la 'escena de avanzada', dejando ver la conexión que podría existir entre ese retraso de las ciencias sociales y la actual condición acrítica de la transición programada, en parte, por ellas" ("Una épica" 57).

funcionales durante la dictadura, y que hoy se han transformado en disfuncionales. A mi ver, contribuyen a cerrar espacios, a transformar la crítica de las artes visuales en lectura para grupos cada vez más pequeños, más encoñados y más atentos a polémicas estériles de corta vida y de aun más corta memoria ("Simpatías" 41).

En divergencia con lo anterior, Richard sí cree que la reflexión y los modos de expresión que la Escena de Avanzada armó durante la dictadura pueden contribuir a remecer todas aquellas categorías que permanecen aún en tiempos de la transición chilena:

La censura hizo que la riesgosisma de cada movimiento en torno a las implicancias del nombrar desinocentara para siempre los vocabularios. Esta memoria del lenguaje como zona de tironeo entre órdenes punitivos y contraseñas desobedientes, quedó atrás. Pero no porque las palabras ya no son de catacumba, olvidamos lo aprendido a la sombra de los códigos (Richard "Cultura" 5).

La *Revista*, al reconocer su génesis en los discursos y prácticas artísticas producidas durante la dictadura, reconoce al mismo tiempo su marginalidad como discurso de origen. Marginalidad que actuó contra la dictadura en sus peculiares modos de destrabar la escena cultural, repensar los atropellos a los derechos humanos, las desapariciones forzadas y potenciar el espíritu crítico del arte. Discurso cuyo nacimiento y desarrollo se encuentra al margen del poder autoritario y la hegemonía dictatorial, pero al mismo tiempo al margen de los grupos y partidos políticos de izquierda que intentaban organizar una resistencia ante el avasallamiento totalitario, aunque no necesariamente al margen de la fundación de un emergente nuevo orden neoliberal en ascenso. Su marginalidad respecto no solo del discurso oficial totalitario, sino también del discurso de la resistencia.

Cabe considerar los discursos en torno al arte y la literatura como campos privilegiados para abordar una repercusión posible en la construcción de una mirada en torno a su función como interventora de prácticas políticas. Es decir, cómo se produce la relación entre el arte y lo político y de qué manera se diferencia de la estrecha filiación entre ambas en los años previos al golpe, fundamentalmente ligada a la izquierda tradicional. Merece especial atención la constante intención de configurar, a partir de la Escena de Avanzada, un discurso de sobrevuelo que se desprende no solo de los totalitarismos que provocaron el quiebre social en Chile, sino también como una alternativa ante una izquierda tradicional y sus discursos que "buscaba parchar los símbolos rotos para recomponer una cierta imagen de continuidad y tradición históricas" (Richard "Lo político" 35). Para Nelly Richard es importante considerar el carácter marginal de la Avanzada, desmarcada tanto de la oficialidad del poder dictatorial y también de la labor oposicional de la izquierda. Para ella, la Escena reformuló la relación entre el arte y la política con el fin de liberarla de un repertorio ideológico de la izquierda, pero asimismo, oponiéndose a un idealismo de lo estético desligado de lo social y su posibilidad crítica.

Hablo de la producción chilena que no se agotó en la funcionalidad de lo protestatario-denunciante; hablo de las obras que lograron –por vía de la utopía crítica– re-diagramar estos, palabras e imágenes, en combinaciones de sentido capaces de dotar a la crisis de un vocabulario rebelde a cualquier nueva ortodoxia social o política (Richard “Estéticas” 6).⁵

Una doble marginalidad que le asigna un valor agregado como práctica original y resistente a las totalizaciones de donde provengan. “Estrategia de la des/inserción que se opone a la marginalidad románticamente concebida como externalidad al poder y argumenta a favor del margen como tránsito por los bordes del sistema e interpelación a sus reglas de obligatoriedad” (“Estéticas” 8). Es decir, no solo considerar la marginalidad como efecto negativo o defensivo frente al poder autoritario, sino también “productivización del margen como cifra estética de vagancias limítrofes, [...] una escena que supo convertir el descarte en postura enunciativa” (8).

La aparición de la *Revista de Crítica Cultural* en 1990, en el contexto de la finalización de 17 años de dictadura militar puede significar cierta esperanza que aquellos discursos y prácticas artísticas de catacumbas, ahora puedan abandonar la clandestinidad cultural e intervenir en el imaginario social y político que comienza a configurarse en la Transición. Lo anterior es posible de afirmar al menos como intención, en la afirmación que hace Richard en la revista *Número Quebrado*, cuando alude a la casi nula intervención de la escritura crítica de la Escena de Avanzada en 1989, en pleno proceso de término de la dictadura y la esperada democracia. Ante esto, las revistas culturales son vistas “auspiciosamente” por Richard, ya que ofrecen tribunas más variadas para que las especificidades (saberes-discurso-referencias) dialoguen con su medio social y cultural en un juego interactuante de lecturas y sentidos cruzados y múltiples (Richard “Tú, lector” 11).

Sin embargo, para algunos críticos esta reaparición de la Avanzada en el contexto posdictatorial constituye una no desdeñada ventaja en cuanto a prestigio y reaparición de los que constituyeron la Escena y fundaron la *Revista*, y que “hoy recogen, simbólicamente, las ganancias de una inversión que fue realizada desde la dictadura” (Ramírez Álvarez 271). En esta misma línea crítica, pero con mayor agresividad son las afirmaciones de teóricos como Hernán Vidal y Ana del Sarto, quienes no escatiman sus esfuerzos en deslegitimar la función crítica de la Escena y el circuito teórico que lo sustenta como cómplice de las políticas culturales y sociales que la dictadura y posteriormente la democracia implementaron durante la transición. Por ejemplo, Del Sarto es enfática en despreciar el valor crítico de la Avanzada y luego de la *Revista*, a su potencia política y disidente que esta tuvo en los más crudos y difíciles periodos de la historia de Chile, al sostener que

⁵ Este desmarco de la Avanzada es planteado desde los primeros textos de Richard, quien concede a estas obras su estatus inédito: “Desde un comienzo, las obras de Dittborn, Leppe, Díaz, Brugnoli o Errázuriz, demostraron no calzar con ninguno de los ‘lugares comunes’ de la sensibilidad política de la cultura de oposición, ni con los estereotipos temáticos o expresivos amoldados por el ideario progresista nacional” (Richard *La estratificación* 12).

muchas de sus obras fueron financiadas por empresas y bancos privados, "íntimamente relacionados con el proyecto neoliberal que inaugurara en 1977 la dictadura de Pinochet" (168). Con todo esto, la autora concluye que "la escena de avanzada siempre consideró a la dictadura como su principal enemigo político; sin embargo, nunca cuestionó directamente las fuerzas socioeconómicas que apoyaban el neoliberalismo que Pinochet estaba implementando" (169). Lo paradójico es que algunas líneas más adelante reconoce que la Avanzada sí se opuso al sistema neoliberal, pero que fue inefectiva "por cuanto operó su automarginación dentro del mismo" (170). Pero la Avanzada y Richard no solo son cuestionadas por su supuesta ambigüedad, sino sobre todo por su complicidad y conveniencia, lo que ella reconoce en el gesto de Richard por internacionalizar la escena local que "cuando estuviera ya a punto de desaparecer, Richard y algunos miembros de la avanzada la proyectaran al exterior en busca de un reconocimiento internacional que haga posible su recomposición al interior de Chile" (175). Frente a esto, sin duda que habría que contextualizar las estrategias utilizadas tanto por la Escena como la Revista en distintos periodos y articulados por repertorios que respondieron a esos cambios. Ana del Sarto no considera las condiciones extremadamente desfavorables en que la escena artística construyó sus propuestas. Suponer una complicidad con el modelo dictatorial de Pinochet porque consiguieron fondos privados significa, o bien pensar que la labor artística y cultural, para ser consecuente con su postura crítica, debiera funcionar gratuitamente y sus colaboradores vivir de la caridad del arte o en su defecto, recurrir al financiamiento estatal que antes de los noventa estuvo en manos de Pinochet y posteriormente de los gobiernos de la concertación, ambos no muy interesados en promover dichas propuestas⁶. Caer en dicho cuestionamiento supone pensar que la labor intelectual es un campo aislado de las condiciones económicas y políticas asentadas y, si esto no es así, entonces su crítica podría ser usada para acusar de complicidad con el sistema neoliberal a todo trabajador, comerciante, profesor y obrero que consigue su sustento en alguna empresa transnacional o banco. Frente a la acusación que la Escena nunca cuestionó el neoliberalismo basta atender el conjunto de sus obras y luego ver su impulso crítico que permitió que la *Revista* nunca se agotara en su intento por alterar el orden de la cautelosa transición. ¿No fue acaso por esta oposición que la *Revista* siguió el mismo itinerario de marginalidad que tanto molesta a Del Sarto?

⁶ La marginación que la Avanzada sufrió durante los oscuros años de la represión, no terminó con la democracia pactada. Por ejemplo tenemos el caso de lo ocurrido en diciembre del 2000, en la presentación de lo que fue el tercer periodo del ciclo "Chile 100 años-Artes visuales" en el Museo Nacional de Bellas Artes. La muestra fue fuertemente cuestionada pues aunque comprendía el periodo 1973-2000 excluyó a los artistas ligados a la avanzada como Eugenio Dittborn, Juan Dávila, el CADA, entre otros. Esta exclusión será extremadamente sintomática de lo que en las instituciones públicas y culturales se establece como lo necesario de recordar. La muestra, auspiciada por el Gobierno de Chile y con un amplio despliegue como esfuerzo de recuperación del arte y su historia, deja fuera de lugar a una escena artística crítica en la cual algunos de sus colaboradores han continuado un trabajo por recomponer una escena cultural fuera de los marcos institucionales, a través de la *Revista*. Sobre esta polémica véase "Memoria, arte y política" de Carlos Pérez, Adriana Valdés y Nelly Richard en el número 22 de la *Revista de Crítica Cultural*.

A lo largo de los años, en la *Revista* podemos reconocer divergencias importantes, voces disímiles entre los integrantes del comité editorial; como todo proyecto colectivo, el de la *Revista* no es ni homogéneo ni se mantiene inalterable en el tiempo. Cada uno de los integrantes constituye tendencias, perspectivas que movilizan la *Revista* de un lado hacia otro, muchas veces siguiendo el movimiento de las aguas de la contingencia y otras recuperando memorias, trazos y experiencias injustamente olvidadas. Una de estas polémicas importantes para nuestro interés es la que tuvo lugar a principios del nuevo milenio entre Richard y Thayer sobre el valor de la *Escena de Avanzada*. El texto que dio origen a la discusión fue "El golpe como consumación de la vanguardia", publicado en la *Revista Extremoccidente* N 2 (2003), donde Thayer retoma la argumentación de un texto de su autoría publicado en el año 2000 titulado "Vanguardia, dictadura, globalización (La serie de las artes visuales en Chile, 1975-2000)". En él, Thayer señalaba que una de las características de la vanguardia de las artes visuales en Chile, siempre "es una modalidad de la ruptura con la tradición y la actualidad de las artes visuales" ("Vanguardia" 240). Este carácter rupturista, propio de la vanguardia, sería hasta 1973 una ruptura no solo con las expresiones artísticas previas, "sino, y sobre todo, intentando romper con la esfera específica del arte para generar efectos en el todo de la sociedad" (241). Si bien Thayer reconoce ciertas relaciones entre la vanguardia nacional e internacional con la Avanzada, "en términos de desmantelamiento de la institución representacional histórica" afirma que no se pueden considerar como sinónimas pues en 1979, "cuando la avanzada emerge, no solo los aparatos de producción y distribución de arte; sino toda forma institucional ha sido suspendida en una seguidilla de golpes" (251). Para él, la Avanzada no puede oponerse a una representación en curso porque desde 1979 la institucionalidad y representacionalidad "ha sido conducida al grado cero por la emergencia siniestra -vía golpe y autoritarismo- de la globalización local, que desploma no solo la representacionalidad en curso, sino la posibilidad misma de toda representacionalidad moderna, en adelante" (252). Si la Avanzada no puede desmontar una tradición, lo es porque el golpe mismo ya había desarticulado todos los registros simbólicos y culturales de Chile. Pero Thayer presupone que esta incapacidad histórica en que el golpe se le adelanta a la Avanzada, supondría una cierta complicidad con ella, al condensar al mismo instante y con el mismo gesto ambos desmantelamientos. Afirma más adelante:

Es la *insubordinación de los signos* del golpe de Estado la que disuelve transversalmente el estatuto mismo de la representacionalidad moderna; deflaciona las totalizaciones ideológicas de la historia de la pintura, de la narrativa y la poesía articuladas en la modernización estatal; diluye las tradiciones efectivas del estado nacional republicano, del que aquellas historias específicas formaban parte (Thayer "Vanguardia" 254).

Continúa afirmando que la Avanzada no se enfrentó a un orden de representación, pues ya estaba desmontado por el golpe. Por tanto, según Thayer, la neovanguardia "más que disolver, descompaginar, cismatizar, codificar lo que está fáctica y transversalmente descompaginado y cismatizado en el golpe mismo" (254). Codificación que en su pretensión crítica y rebelde se convierte

en inoperancia contra el "paisaje autoritario que se explaya en los 80" y que opera como "sustracción o resta sistemática de inscripción, resta de obra, resta de producción y de inscripción; resta que no puede confundirse con la épica de la 'disolución' o 'descompaginación' de la institucionalidad [...], ni de la que comienza a disponerse como autoritarismo, post-representacional" (256). Para Thayer, a diferencia de la crítica directa frontal, como "oposición a la tortura, a la desaparición, a la persecución ideológica, a la censura", el "discurso de la oblicuidad" derivado de la Avanzada aparecerá "menos frontal, más esquiva, más atenta a los gestos reapropiables" (Thayer "El golpe" 20). Aunque destaca que este gesto de inoperancia, que no es negatividad o crítica (pues esto es lo que el golpe hace) "guardará posibilidades *a posteriori* de resistencia a lo que vendrá, que de hecho vino: la globalización" (Thayer "Vanguardia" 256).

Thayer profundiza esta crítica en 2003 al mencionar decididamente que, "la Avanzada no pudo leer el golpe como golpe estructural y punto sin retorno de la negatividad; mantuvo complicidad con el corte estructural del golpe, al reiterar dicho corte en el campo cultural" ("El golpe" 18). Este pasaje es acompañado de una extensa nota en que Thayer explica la confrontación con Richard sobre este punto. Sin embargo, en la misma nota reescribe este texto explicitando que sus referencias que hace a la Avanzada más bien cuestionan la canonización que Richard hizo con su *Márgenes e instituciones*. En este sentido, mantiene el tono general ya mencionado en *Vanguardia* en 2003 en torno a su reciprocidad con el golpe en tanto este se enarboló como parte del proceso de modernización estructural del país y que en ese sentido, Richard "mantuvo complicidad con el corte fundacional de la dictadura al reiterar el gesto refundacional en el campo cultural, al seguir enarbolando con ello el progreso como norma histórica" ("El golpe" 18).

La respuesta de Richard no se hizo esperar. En el número 28 de la *Revista* da cuenta de lo "chocante" del texto de Thayer, que fue originalmente escrito para un *dossier* sobre los 30 años del golpe en la revista *Extremoccidente* en 2003. Para ella, "lo chocante tenía que ver con la brusquedad de sus enunciados que condenaban a muerte (a la muerte de la crítica) prácticas todavía resistentes en la complejidad de sus tensiones entre arte y política" ("Lo político" 39). Para ella, el error del autor consiste en no reconocer las diferencias entre la Vanguardia internacional y la Avanzada local, y que ello "borra la coyunturalidad táctica de los desplazamientos y reinscripciones de significados que le dieron su valor *situacional* y *posicional* a la Avanzada chilena" (31). La cancelación del valor de la Avanzada que Thayer sentencia se opone a lo que Richard considera importante, pero imposible de realizar durante la dictadura en cuanto al "estudio de las determinaciones y los modos en que las prácticas de oposición y resistencia crítica definieron sus respectivas apuestas no dictatoriales en el Chile de la Dictadura" (31). Según la autora, Thayer desconoce y confunde dos campos diferentes donde irrumpe lo nuevo. Por un lado, lo nuevo del golpe como ruptura con la tradición histórica democrática y lo nuevo como el desmontaje del arte y su filiación con la política, al interior de una historia y una tradición cultural.

Richard cree que las afirmaciones de Thayer producen el mismo gesto que critica, esto es, instaurar una ruptura entre el golpe como nuevo y sin

retorno, y el pasado como lo ya imposible de recuperar. Es decir, al situar al golpe como el acontecimiento, como destrucción de la representación, produce un corte originario que anula cualquier contenido crítico de la Avanzada. Sin embargo, esta crítica de Richard no impide que ella misma reconozca que la Avanzada se hizo estructuralmente cómplice del fundacionalismo de lo nuevo que implantó el golpe militar, pues "se trabó discursivamente una relación ambigua entre el rupturismo de la Avanzada y el fundacionalismo de la dictadura" (33).

Más allá de esta "rebeldía vanguardista" que no tuvo las precauciones pertinentes para prevenir este paralelismo con el golpe, nos parece que lo esencial de la crítica de Richard a Thayer y su defensa de la pertinencia de pensar nuevamente las expresiones artísticas de la Avanzada, consiste en la noción que este último denuncia como propia del golpe y lo sucesivo de su proyección: su ruptura y crítica a la representación. Para él, el golpe como vanguardia "operó la suspensión (*epokhé*) de la representacionalidad" y que la dictadura funda "una escena sin representación". El golpe y los largos años de dictadura desmontaron el imaginario social chileno, desgarraron su presente de toda dependencia con un pasado, desarticulaban organizaciones sociales, gestos colectivos de identificación previos. Sin embargo, Richard tiene razón al cuestionar este punto, pues lo que la dictadura tiene de fundacional es precisamente su capacidad, en conjunto con fuerzas políticas y económicas nacionales e internacionales, de constituir un nuevo contrato social, despolitizado, riguroso, con imaginarios como la patria y la familia claramente determinantes. Es decir, la dictadura no inaugura el fin de la representación, sino el de las representaciones previas, "¿Quién podría afirmar que la Doctrina de la Seguridad Nacional –y su fanatismo del orden y la integridad– no constituye e instituye un inviolable 'sistema de representación' en el que el autoritarismo represivo basa sus prohibiciones y castigos?" (33). En este sentido, es el carácter subversivo de la Avanzada frente al orden de significados establecidos por la dictadura el que Richard pretende explotar como potencia dislocadora de un pensamiento que trasciende el dominio dictatorial.

Todas aquellas producciones destinadas a fracturar el mensaje oficial de una verdad única transcrita –policíacamente– a morales del orden o a ideologías de la seguridad, fueron parte insurreccional de ese combate antidogma a favor de lo múltiple y de lo fragmentario, de lo parcial y de lo inconcluso, de lo heterogéneo y de lo inestable (Richard "Estéticas" 7).

Es este legado el que la *Revista de Crítica Cultural* supone necesario cultivar en tiempos de transición. Ya no solo atender al poder coercitivo de sus mecanismos de dominación, sino sus formas permanentes de seriación, control e identificación que seguirán legitimando el sistema neoliberal inaugurado por Pinochet y preservado por la transición pactada. Lo que el autoritarismo destruye, "quiebra" es la representación previa, el vaciado de todo lo que tenía un "significado". Pero esta destrucción funda, crea un nuevo orden, que es el que precisamente pretende desmontar la Avanzada. Constituyó así, para Richard, una "crítica a la representación", esa inaugurada por la retórica

y la nemotecnia dictatorial que, bajo la tutela del poder y la represión, caló hondo en los cuerpos individuales y colectivos y que conformarán lo que reconocemos como el Chile actual.

Lo cierto es que más allá de esta polémica, la *Revista* adeuda su filiación con la Avanzada, reconocimiento que la propia Richard hace en 2004 al reflexionar sobre la *Revista*, como "tribuna editorial [...] que agrupó varias de esas voces críticas de los 80 al fundarse en 1990: [...] para poner en tensión la reflexión estética, el debate ideológico-cultural y la crítica institucional" (Richard "Arte, cultura y política" 40). Si la Escena de Avanzada es entendida (y sin duda no hay manera de pensarla sin contar con ello) como la expresión "posible" de una escena artística limitada y amordazada por una dictadura constante y transversal ¿Cómo puede una expresión en dictadura convertirse en un discurso, una propuesta de la posdictadura y al mismo tiempo, su superación? ¿Hay una diferencia entonces entre la propuesta de la Escena y la *Revista de Crítica Cultural*? ¿Cuáles son esos nuevos discursos, agentes y trayectorias que construyen la revista?

Nos interesa destacar aquí algo que Richard ha mencionado insistentemente sobre la Escena de Avanzada y es la valoración del arte como expresión de disidencia alternativa a la política debido a la represión dictatorial. Es esta potencia crítica del arte la que será reactualizada en la *Revista*, como sistema que resiste a cualquier sometimiento a un orden de sentido fijo. Para el crítico Gonzalo Arqueros, el arte en Chile "no es sino ese espacio de permanente recuestionamiento del discurso político y social, de sus modos de asentamiento ideológico" (44).

El desarrollo precario de nuestra democracia actual y más aun visto desde sus primeros años, contempla implícita y explícitamente el carácter sacrificial de su gesta, propiciada por una dinámica implantada por la dictadura de convertir su violencia en una "heroica" travesía que movió al país desde el "caos" de la UP al orden y seguridad del régimen militar. Una lógica heredera del contrato social de Hobbes que advierte la necesidad de "delegar" parte de nuestra libertad a cambio de seguridad y protección de la vida, para prevenir la fatídica "lucha de todos contra todos". Bajo esta misma lógica se implantó la transición en Chile conducida por una concepción política sacrificial, coherente con aquellas narrativas que miran nuestro pasado como el traspie de la inmadurez, que pensó tenerlo todo, sin entregar nada. Roberto Esposito, frente a esta tradición de una "negatividad" de la democracia, que bajo el imperativo del desarrollo individual, de la subjetividad como capital humano⁷, "se concibe a la comunidad como una cualidad que se *agrega* a su naturaleza de sujetos, haciéndolos *también* sujetos de comunidad" (23), propone una "impolítica" que vendría a positivizar el lugar de la *communitas*, de la comunidad como "ser-en-común", o "ser-juntos". Y es que como dice Jean Luc Nancy en el prólogo a *Communitas* de Esposito, aún no hemos sido capaces de reinventar el lugar de lo común sin caer en una esencialización de grupo y volviendo a esa negatividad del sacrificio de nuestra subjetividad

⁷ Sobre esta idea, como característica del Chile de la transición, véase *Speculative Fictions. Chilean Culture, Economics, and the Neoliberal Transition* de Alessandro Fornazzari,

por una conciencia de grupo. "Esto significa que aún no hemos podido comprender o inventar una constitución y una articulación del ser-en-común, decididamente distintas" (Nancy 12).

Finalmente, quisiéramos apuntar a algunas de las cuestiones planteadas en torno a la actualidad de la reflexión sobre la serie de prácticas artísticas agrupadas en la Escena de Avanzada y que dispondrían de un repertorio crítico plasmado en la *Revista de Crítica Cultural*. No podemos desconocer el valor de la Avanzada como intento de desmontar el itinerario simbólico instaurado por la dictadura, pero al mismo tiempo reconocer que ello permitió producir un conjunto de discursos agrupados en la *Revista* que, desde esa experimentación crítica del arte y la política, continuaron alterando el orden desmemoriado de la Transición y sus políticas del consenso. En este sentido, compartimos la preocupación de Sergio Villalobos-Ruminot ante el intento de algunos teóricos como Thayer y Del Sarto que han querido clausurar las innovaciones y propuestas inéditas producidas durante la dictadura por la Avanzada. El riesgo está en compartir el carácter inédito y excluyente de la dictadura y desconocer cualquier mecanismo crítico que allí se produjo. Esto supone no solo un apoyo al relato fundacional de la propia dictadura como *tabula rasa*, sino también "porque dicha negación no solo depotencia un capítulo central en la historia del arte nacional, sino que imposibilita la cita entre 'las generaciones pasadas y la nuestra'" (Villalobos-Ruminott 134). Destruir la memoria, recuperar trazos, resignificar pequeños actos y expresiones que valoren positivamente la producción artística y cultural de los años previos y durante la dictadura seguirá siendo desarticulador del orden simbólico en cuanto interviene en la visión de "punto cero" desde donde se ha querido pensar el golpe. La *Revista de Crítica Cultural* funcionó durante casi dos décadas como soporte de esta recuperación de la memoria y ayudó a reconsiderar al arte y a la cultura como dispositivos críticos capaces de alterar el presente y recuperar el pasado.

Obras citadas

- Arqueros, Gonzalo. "Ilusión de escena". *Revista de Crítica Cultural*.2 (1990) 44. Print.
- Del Sarto, Ana. *Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural en Chile*. Ensayo / Crítica cultural. 1a ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010. Print.
- Esposito, Roberto. *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. 1998. Trans. Molinari, Carlo. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003. Print.
- Fornazzari, Alessandro. *Speculative Fictions. Chilean Culture, Economics, and the Neoliberal Transition*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013. Print.
- Nancy, Jean-Luc. "Conloquium". *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Ed. Esposito, Roberto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. 9-20. Print.
- Oyarzún, Pablo. "El pensamiento viene después". *Revista de Crítica Cultural*.12 (1996) 36-41. Print.
- Pérez, Carlos, Adriana Valdés, and Nelly Richard. "Memoria, arte y política". *Revista de Crítica Cultural*.22 (2001) 46-53. Print.
- Ramírez Álvarez, Carolina. "Producir una empresa editorial. El caso de la Revista de Crítica Cultural en Chile" *ALPHA*.26 (Julio 2008) 261-79. Print.

- Richard, Nelly. "Arte, cultura y política en la Revista de Crítica Cultural". *Revista de Crítica Cultural*.34 (2006) 40-43. Print.
- . "Cultura, política y democracia". *Revista de Crítica Cultural*.5 (1992) 5-7. Print.
- . "Estéticas de la oblicuidad". *Revista de Crítica Cultural*.1 (1990) 6-8. Print.
- . *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989. Print.
- . "Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo". *Aisthesis*.21 (1988) 25-29. Print.
- . "Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le tema a la neovanguardia?" *Revista de Crítica Cultural*.28 (2004) 30-39. Print.
- . *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. 1986. Melbourne: Art & Text, 1986. Print.
- . *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. 1986. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007. Print.
- . "Tú, lector". *Número Quebrado*.2 (1989) 11. Print.
- Thayer, Willy. "El Golpe como consumación de la vanguardia". *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. 2003. Ed. Thayer, Willy. Santiago: ediciones/metales pesados, 2006. 15-46. Print.
- . "Vanguardia, dictadura, globalización. (La serie de las artes visuales en Chile, 1975-2000)". *Pensar en/la postdictadura*. Eds. Richard, Nelly and Alberto Moreiras. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. 239-60. Print.
- Valdés, Adriana. "Gestos de fijación, gestos de desplazamiento: algunos rasgos de la producción cultural reciente en Chile". *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Ed. Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnoski y Bernardo Subercaseaux. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993. Print.
- . "Simpatías y diferencias". *Revista de Crítica Cultural*.28 (2004) 40-41. Print.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. *Soberanías en suspenso: Imaginación y violencia en América Latina*. Lanús: Ediciones La Cebra, 2013. Print.
- Zamorano, César. "Sobre Ana del Sarto, Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural en Chile". *Revista Iberoamericana* LXXIX.242 (2013) 270-74. Print.