

# REVISTA DE CRITICA CULTURAL

JUNIO 2002 N° 24 \$ 3.000

## LO POPULAR

### PUEBLO, MASA, GENTE, MULTITUD

G. Santa Cruz - E. Costa - P. Virno - J. Ludmer - N. Casullo  
F. Galende - A. Cangi - M. Hard - J. A. Hernandez  
N. Richard - E. Lihn - J. Kraniauskas - J. Beasley-Murray  
M. Sánchez - D. Eltis - C. Flores - S. Rivera Cusicanqui  
R. Barragán - F. Rodríguez - M. Berrios

### POESIA Y GENERO

S. Bianchi - F. Masiello - L. E. Carcamo-Huechante - M. Arrate

## Museo Nacional de Bellas Artes

- Biblioteca  
www.mnba.cl
- Guías  
Tel. 6384060
- Tienda/librería  
Tel. 6335808



### ■ Programación

**Rudolf Steiner. Pizarrones** 7 mayo - 30 junio

**José Pérez de Arce. Son ido** 14 mayo - 16 junio

14 mayo - 16 junio **Ester Chacón. Hilo Monumento**

**Johan Morits Rugendas en México** 22 mayo - 30 junio

28 de mayo - 23 junio **Leisersohn. El juego de los posibles**

4 julio - 18 agosto **Virginia Hunneus**

**Francisco Mendez** 16 julio - 18 agosto

**Amazonía Azul** 11 julio - 25 agosto

**René Orellana. Poemas Digitales** 23 julio - 25 agosto

27 agosto - 22 septiembre **Sergio A. Castillo**

**Adolfo Couve** 29 agosto - 13 octubre

5 al 15 septiembre **Concurso Philips Art Expresión**

**Patricia del Canto** 17 septiembre - 20 noviembre

**Gilda Hernández** 28 septiembre - 26 octubre

24 septiembre - 3 noviembre **Lotty Rosenfeld**

## REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

N° 24

INDICE

### LO POPULAR (pueblo, masa, gente, multitud)

LA VICTORIA DEL PUEBLO: CINE DOCUMENTAL DE LA UNIDAD POPULAR .....	6
Guadalupe Santa Cruz: EL RUMOR DE LAS LISTAS .....	10
Josefina Ludmer: PAOLO VIRNO, FILÓSOFO DEL PRESENTE .....	12
Flavia Costa: ENTRE LA DESOBEDIENCIA Y EL ÉXODO; UNA ENTREVISTA CON PAOLO VIRNO .....	14
Nicolás Casullo: SOBRE PAOLO VIRNO:	
¿QUÉ ES LO QUE POLÍTICAMENTE NOS ESTÁ SUCEDIENDO EN LA ARGENTINA? .....	16
Federico Galende: DIAGNÓSTICOS DE ÉPOCA (A PROPÓSITO DE VIRNO Y LA "MULTITUD") .....	18
Adrián Cangí: DIEZ PREGUNTAS A MICHAEL HARD SOBRE IMPERIO .....	20
José Antonio Hernández: LA REBELIÓN DEL 27 DE FEBRERO DE 1989:	
MULTITUD, PODER CONSTITUYENTE Y HUGO CHÁVEZ EN LA VENEZUELA ACTUAL .....	22
Nelly Richard: LAS ESTÉTICAS POPULARES: "GEOMETRÍA Y MISTERIO DE BARRIO" .....	26
PASOLINI, LA REDENCIÓN DEL SUBPROLETARIADO (testimonios de: Alberto Moravia, Umberto Eco, Federación Juvenil Comunista Italiana, Eduardo Sanguinetti y Rossana Rosanda) .....	36
Enrique Lihn: EL PASEO AHUMADA (Homenaje) .....	42
John Kraniuskas: EVA-PERONISMO, LITERATURA, ESTADO .....	46
Jon Beasley-Murray: LA LUZ CEGADORA: POPULISMO Y TEORÍA DEL ESTRELLATO .....	52
Matilde Sánchez: LOS MISTERIOS OBREROS .....	58
Diamela Eltit: MANO DE OBRA .....	60
Carlos Flores: IDÉNTICAMENTE IGUAL O EL CHARLES BRONSON CHILENO .....	62
Silvia Rivera Cusicanqui / Rossana Barragán: DEBATES POSTCOLONIALES:	
UNA INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS DE LA SUBALTERNIDAD .....	66
Ileana Rodríguez: EL GRUPO LATINOAMERICANO DE ESTUDIOS SUBALTERNOS .....	72
María Berríos: HISTORIA DE UNA TOMA .....	78

### LECTURAS: Poesía y género

TRAZAR EL MAPA: POESÍA DE MUJERES Y VALORACIÓN LITERARIA (Soledad Bianchi, Francine Masiello, Luis E. Cárcamo-Huechante) .....	82
Marina Arrate: EL BRAZO Y LA CABELLERA (Algunas disquisiciones sobre poesía escrita por mujeres en Chile) .....	84

**Las imágenes de este Número son del Campamento de Peñalolén, 1999 - 2002**  
(Fotografías: José Errázuriz)

LA PUBLICACIÓN DE ESTE NÚMERO DE LA REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL  
CONTÓ CON EL APOYO DE LA FUNDACIÓN ROCKEFELLER

Directora: NELLY RICHARD

Consejo Consultivo: JUAN DAVILA / DIAMELA ELTIT  
FEDERICO GALENDE / CARLOS PEREZ V. / CARLOS OSSA  
MARISOL VERA / WILLY THAYER

REVISTA  
DE CRÍTICA  
CULTURAL

Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile  
e-mail: revista@entelchile.net  
Publicidad, distribución y suscripciones:  
ANA MARIA SAAVEDRA, LUIS ALARCÓN  
Fono-fax: (56-2) 563 0506

Diseño Gráfico: JOSE ERRAZURIZ

Preimpresión digital e impresión:  
Empresa Periodística La Nación S.A.



EDITORIAL CUARTO PROPIO  
Keller 1175, Providencia, Santiago de Chile.  
Fono: (56-2) 2047645, Fax: (56-2) 2047622,  
e-mail: cuartopropio@cuartopropio.cl

### Memoria tradición y modernidad en Chile.

#### Identidades al acecho. (2001)

Varios autores  
Texto colectivo que nos permite transitar de la ruralidad a la urbe, de la modernidad a la tradición en viajes de ida y vuelta, en paseos por una memoria oral y escrita.



### Modernización agraria y construcción de identidades. (2000)

Catalina Arteaga Aguirre  
Co-edición: Editorial Plaza y Valdés, Flacso y Cedem.  
Aborda el problema de la construcción de identidades, incorporando el género como perspectiva analítica, en el contexto de los cambios producidos por la modernización agraria en Chile a fines del siglo XX.



### Vida privada, modernización agraria y modernidad. (1999)

Ximena Valdés, Kathy Araujo  
Este texto da a conocer el impacto de la modernización agraria en las relaciones de género y la vida privada en el sector de los trabajadores de la fruta.



Purísima 305 • Barrio Bellavista  
Fono: 735 7755 • Fax: 777 2297  
e-mail: cedem@terra.cl

Universidad de Chile / Escuela de Postgrado

# ARTE EN AMERICA LATINA Y CULTURA GLOBAL

Rebeca León  
Compiladora

Autores:  
Pablo Oyarzún  
Marco García de la Huerta  
Sonia Montecino  
Gerardo Mosquera  
Hernán Neira  
Nelly Richard  
Ticio Escobar

Prólogo:  
Luis Merino



Las Encinas 3370 Ñuñoa / E-mail: rleon@uchile.cl  
Fonos: 678 7515 / 678 7510 • Fono/ Fax 678 7540

# CABILDO NACIONAL DE LA CULTURA 2002

## "CHILE UNO Y DIVERSO, CREACIÓN DE TODOS"

(Valparaíso y Viña del Mar - 15, 16 y 17 de Agosto)



La participación ciudadana no es cosa de estos tiempos, es una vieja práctica democrática reproducida en diversas culturas y períodos, y que con su fuerza ha ayudado a definir el rumbo de la historia. Chile no ha estado ajeno a este tipo de manifestaciones. Durante la Colonia existían los Cabildos que se preocupaban de la administración local, del aseo y ornato, salud pública, aspectos judiciales, legislativos y políticos. Estaban compuestos por criollos que intentaban representar de la mejor forma a sus compatriotas.

Cuando hablamos de Cabildos Culturales estamos remitiéndonos a ese ideal democrático. Es decir, un grupo de ciudadanos que dialogan sobre sus intereses y definen planes de trabajo para materializar las ideas que desde ahí surgen. Sus delegados, como los criollos en su momento, representan a su comuna una vez al año en el Encuentro Nacional de Cabildos Culturales, manifestando a través de un voto o de su opinión lo que sus coterráneos desean para nuestro desarrollo cultural como país.

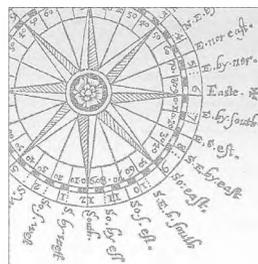


La iniciativa de los Cabildos Culturales nace en el año 1999 desde la División de Cultura, bajo la dirección de Claudio di Girolamo, con la idea de que en cada comuna del país se soñara en conjunto con una comuna y país diferente en materia cultural. El objetivo es que estas propuestas nacieran desde las bases, desde la propia ciudadanía. Luego, en Enero del 2000, por primera vez más de 500 personas de todo el país se reunieron para en conjunto seguir la huella "Del Chile vivido al Chile soñado".

De ese encuentro se crearon importantes documentos como la "Carta del Ciudadano Cultural" y las "10 propuestas programáticas para el desarrollo de la cultura". Durante ese mismo año se realizaron Cabildos Interregionales, dividiendo imaginariamente el territorio en cuatro zonas el país: norte, centro, sur y metropolitana, con el fin de que los delegados se reunieran para compartir sus avances y dificultades. Un nuevo encuentro se realizó en mayo del 2001, con el lema "A Construir los Sueños", del que salieron 26 propuestas para continuar esta titánica labor de mejorar la cultura nacional.



Hoy existe un tercer llamado al compromiso de todos a través de "Chile uno y diverso, creación de todos" Este III Cabildo Nacional que se llevará a cabo en Valparaíso y Viña del Mar, entre el 15 y 17 de Agosto próximo, tiene como objetivo comprometer en acciones y propuestas a los delegados comunales, artistas y municipalidades en un camino común por concretar los anhelos e ideas expresadas en el encuentro cultural de Enero del año 2000.



abriendo caminos,  
ampliando miradas,  
LOM, un proyecto editorial independiente  
con vocación latinoamericana



LOM ediciones  
www.lom.cl



CENTRO CULTURAL  
PALACIO  
LA MONEDA  
CENTRO DE  
DOCUMENTACIÓN  
DE LAS ARTES



GOBIERNO DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACIÓN

DIVISION DE CULTURA



# La victoria del pueblo

Estos documentales chilenos, que pertenecen a los tiempos de la Unidad Popular, testimonian de una voluntad utópica de cambio social materializada en el Pueblo. Estremeció el crudo objetivismo de miserias y carencias de las que no se apiada ni la palabra "subdesarrollo"; golpea la acentuación panfletaria de una razón ética que adhiere íntegramente a la documentalidad del suceso; conmueve la fiebre agitativa de lo popular que relata y gesticula una historia "efervescente, imaginativa, emocional, entusiasta, inocenta, confusa y de una energía extraordinaria".

Estas películas comparecen aquí bajo el recurso inerte de una descripción que detiene el flujo de las imágenes en el recuadro estático de su leyenda explicativa. La inmovilidad del recuadro parece cortar su inspiración visual a este cine de la contingencia. El texto, desprovisto del soplo épico de la oratoria popular, se monumentaliza en la pose desnuda de la grandilocuencia. El ánimo revolucionario de estas palabras a la altura de sus tiempos se congela en la extrañeza de un parálisis fraseológico que deja resonar, en la página, el eco -militante, didáctico o sentencioso- de un período en el que le tocó al "arte comprometido" poner su retórica solidaria al "servicio del pueblo".



## (Cine documental de la Unidad Popular)

El Goethe Institut organizó, en Agosto 1999, un Ciclo de Cine de la Unidad Popular en base a documentales chilenos filmados entre 1968 y 1973. Estos documentales habían sido recibidos por "Los amigos de la Cinemateca Alemana" en Berlín (occidental) para su exhibición en cinematecas y festivales, en los tiempos de la Unidad Popular. Al saber después que muchas copias fueron destruidas, el director de la Kinemathek Hamburg, Heiner Ross, organizó la producción de negativos de las películas, para devolverle a Chile una "memoria documental" de esos tiempos yaidos.

Junto a las descripciones de las películas, el material informativo que hizo circular el Goethe Institut incluía comentarios de sus autores (aquí reproducidos) sobre el clima de la época y las condiciones materiales de producción en las que trabajaban.

### Quando despierta el pueblo

1972-1973, 60 min., Beta SP NTSC (partes en inglés con subtítulos). Dirección: colectiva. Producción: colectiva, en colaboración con Tricontinental Film Center (Nueva York).

Una introducción informativa y provocativa de la reciente historia política del país y de su trasfondo histórico. ¿Qué es lo que significa intentar construir el socialismo para un país subdesarrollado y dependiente económicamente? ¿Se puede llegar al socialismo por la vía pacífica y mediante elecciones? ¿Puede ser transformada la clase que dominó la vida económica y política del país durante dos siglos, al integrarla en un proceso de cambios sociales, o es necesaria su destrucción para crear una sociedad nueva?

Estas preguntas son abordadas en tres niveles:

1. el Programa de Liberación Nacional, cuya implementación fue el objetivo del gobierno de la Unidad Popular y de Salvador Allende,
2. los esfuerzos de los distintos partidos incluyendo la Unidad Popular que intentaron llegar al socialismo por la vía parlamentaria,
3. la posición escéptica de algunos grupos de izquierda frente a la tesis de Allende de "llegar al socialismo con medios pacíficos" (del comunicado de prensa del Tricontinental Film Center).

### Descomedidos y Chascones

1972, 63 min., 16 mm. Dirección y libro: Carlos Flores del Pino. Cámara: Samuel Carvajal. Producción: Cine Experimental de la Universidad de Chile. Música: Los Jaivas.

Una presentación de la juventud chilena. La película critica las ideas equivocadas de la generación joven y explica cómo la burguesía y el capitalismo la frenan y la inmovilizan ideológicamente. La película muestra que la juventud homogénea no existe y que ella también está dividida en el combate social. El conflicto de las generaciones no es tan importante como el combate histórico entre pobres y ricos, entre propietarios y trabajadores. Al final, la película confirma que el gran combate de la juventud es aquel por la liberación del capitalismo.

"Descomedidos y Chascones" fue solicitado por el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile mientras yo estudiaba cine. Me retiré de la universidad para hacer esta película. Trabajé con una cámara Eclair y una Nagra y en otros casos con una cámara que no tenía sonido directo y que logramos sincronizar enchufándonos a la corriente eléctrica de un motor (Carlos Flores).

### Testimonio

1968, 10 min. Beta SP NTSC. Dirección, guión, montaje: Pedro Chaskel; Cámara: Héctor Ríos; Música: Kodaly; Producción: Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Reportaje sobre el Departamento de Siquiatría del Hospital Regional de Iquique: 29 enfermos, para cuyo tratamiento se dispone de lo siguiente: 1 pieza para tratamientos, sin lavamanos, sin agua, sin ventilación, sin luz; 1 pieza en condiciones algo mejores, como consulta del médico; 1 baño para todo el departamento, incluyendo al personal; 16 celdas individuales. Las 23 mujeres enfermas se encuentran en las mismas condiciones. Al diseñar el plan de renovación del hospital no se tomó en cuenta el siquiátrico. El personal: un solo ayudante por turno; un solo empleado para el departamento entero en 24 horas; un médico especializado que a la vez está a cargo de las mujeres.

Estas personas no votan. No pertenecen a partido alguno. No hacen su servicio militar. No escriben cartas de lectores en los diarios. No defienden su patria. No rezan. No le sirven a ningún patrón. Y antes que nada: no tienen dinero.

"Testimonio" es el resultado de una filmación de una mañana en una antigua prisión peruana convertida en Hospital Siquiátrico de Iquique. El Dr. Ramos, su director, nos invitó a visitarlo y nos recomendó llevar la cámara con la esperanza de dar a conocer las condiciones en que vivían los enfermos. Creo que la filmación fue una especie de mecanismo de defensa para poder distanciarnos de la impresión que nos produjo lo que vimos. Se filmó en 16 mm, b/n, con una cámara Arriflex de 16mm; se editó con una visionadora moviscope. Se produjo como parte de nuestro trabajo en la Universidad de Chile.

No voy a describir aquí el ambiente de fines de los 60's, basta con decir que el descontento con nuestra sociedad y la necesidad de un cambio profundo, eran para nosotros evidentes. Con más o menos modestia, queríamos aportar a este cambio. La denuncia de situaciones de injusticia y de las contradicciones propias del sistema era un camino para crear conciencia de esta necesidad de cambio. El cine, y en especial el cine documental, debía jugar un papel en este proceso (Pedro Chaskel).

## Miguel Angel Aguilera

1970, 8 min, Beta NTSC  
Dirección: Alvaro Ramírez, Samuel Carvajal, Leonardo Céspedes; Producción: CUT (Central Única de Trabajadores) y Departamento de Cine de la Universidad de Chile, Viña del Mar.

El 8 de julio de 1970 la Central Única de Trabajadores de Chile, CUT, llama a una huelga nacional. En la tarde de aquel día, carabineros de civil se metieron entre los huelguistas y asesinaron al joven Miguel Angel Aguilera. Este asesinato político cometido por la policía tuvo un enorme impacto en los productores del film. La película es un grito de rechazo contra ese crimen y contra una sociedad que mira sin hacer nada y que permite que un joven sea asesinado. El documental es también un intento de comunicar quién era este joven, uno de muchos de su pueblo (de: Nuevo Cine Documental Chileno 1970, Santiago).

La CUT había llamado a un día de paro en protesta por la situación de cesantía e inflación que se vivía en pleno período electoral. En la tarde de ese día hubo mítines en distintos lugares de la ciudad. El Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile al cual pertenecíamos, estaba decididamente trabajando en el registro documental de los acontecimientos político-sociales de esos intensos días. Esto se había iniciado hacía ya un par de años (68). Estábamos en el proceso de montaje de ese material cuando se cruzó la necesidad de participar activamente en el Comando de Cine de la Unidad Popular, para apoyar la candidatura de Salvador Allende. Tomamos como tema del trabajo justamente el registro del paro a que convocaba la CUT. La idea era hacer un equipo, sin "director", en donde los tres realizábamos la película aportando ideas y trabajo. Desde temprano estuvimos en la calle, era un día despejado, el paro fue total. Santiago estaba desierto. Recorrimos sectores industriales de Vicuña Mackenna, Cerrillos, el Centro, sólo carros policiales. En la tarde, el pueblo concurrió a escuchar a los oradores. Nosotros filmábamos cuidando cada metro del escaso material. Nuestros materiales eran unas cuantas latas de negativo blanco y negro, una cámara Arriflex. Una grabadora Akai y algunos rollos de cinta magnética. En aquella época, yo sólo podía soñar con una Nagra.

Al atardecer de ese día, supimos de los disparos en Plaza Tropezón. Tomamos la decisión de pedir el apoyo de la CUT para filmar los acontecimientos que vendrían: el funeral del joven Miguel Angel Aguilera, muerto por los disparos de un teniente de Carabineros en civil, infiltrado entre los asistentes al mitin. Tuvimos el apoyo de la Central Única de Trabajadores a través de su Departamento de Cine que, en esa época, organizaba. El día del funeral filmamos la combativa columna que acompañó los restos del joven mártir y en los dos o tres días siguientes llegamos a su población. Quince días después, el emocionante testimonio estaba terminado y salieron las copias que rápidamente se exhibieron en sindicatos, aulas universitarias, juntas de vecinos, centros de madres, en el medio de poblaciones marginales, es decir, en todo el circuito de exhibición que existía en aquella época, producto del trabajo de las "cinetecas" y los centros culturales.

En aquella época, el cine documental cobró gran importancia porque era un cine social, un cine-denuncia que tomaba partido, que mostraba lo que siempre se quiso ocultar. La televisión tenía poco más de 8 años de vida en Chile, pero se restringía a los tres canales universitarios: Universidad Católica de Valparaíso, Universidad Católica de Santiago y Universidad de Chile. A esa clásica trilogía, se había unido hacía poco el canal estatal, democrático y cristiano en aquel tiempo. Todos tenían unas pocas horas de transmisión diaria y un "noticiero" de no más de media hora apoyado por notas registradas en negativo 16 mm blanco y negro (no existía el video). El cine

documental tenía un espacio muy grande para actuar y la exhibición de películas con proyectores portátiles era una meta que estábamos muy interesados en trabajar.

No se trataba de elegir temas: la realidad estaba allí y nosotros nos embarcamos en ella. Habíamos asumido el compromiso de quemar hasta el último fotograma para dejar testimonio de ese momento, quizás el más paradójico de este siglo, cuando mezclábamos la esperanza casi ciega en un futuro lleno de posibilidades con una realidad dolorosa, cerrada por muros imposibles (Leonardo Céspedes).

## Casa o Mierda

1970, 10 min., Beta SP NTSC  
Dirección: Guillermo Cahn, Carlos Flores y habitantes de la población "La Unión".  
Producción: Tercer Mundo. Cámara: samuel Carvajal. Música: Víctor Jara.

"Todo cine perfecto casi siempre es cine reaccionario". Esto no lo hemos inventado nosotros, sino Julio García Espinosa. Hicimos una película imperfecta, adecuación a la perfección a nuestro subdesarrollo. Trabajamos sin cámaras, sin vehículos, sin plata, sin celuloide. No sabíamos de técnicas de cine, teorías estéticas del "gran mundo de la comunicación". Conocíamos, eso sí, la ira del pueblo que se rebela, la dura lucha de los sin techo, el ocultamiento de la lucha de una capa social que se opone a la burguesía sin cumplir con los estatutos de la izquierda institucionalizada. Queríamos mostrar qué es lo que puede lograr un pueblo organizado y luchador. Cállense, ustedes los simplificadores. Sabemos lo que es un panfleto. Creemos que el arte está determinado por la historia, y la revolución victoriosa decidirá quiénes eran los "desviacionistas". Intentamos completar el discurso del trabajador, del campesino, del minero. Queremos ser capaces, de una vez por todas, de pronunciar la palabra "revolución" con total claridad (Samuel Carvajal, Carlos Flores y Guillermo Cahn: Nuevo Cine Documental Chileno 1970).

"Casa o Mierda" fue financiada por Guillermo Cahn directamente con el apoyo de la productora Tercer Mundo, de propiedad de Miguel Litin. La sensación de la época era que todo lo que estaba ocurriendo era importante para la posteridad. El cine documental cumplía un rol de constituir los acontecimientos, marcar los hitos de la época. (Carlos Flores).

## Brigada Ramona Parra

1970, 15 min., 16 mm.  
Dirección: Alvaro Ramírez, Samuel Carvajal y Leonardo Céspedes. Producción: DICAP

La "Brigada Ramona Parra" jugaba un papel muy importante en la victoria de la Unidad Popular. Se trataba de un grupo de comunistas jóvenes -trabajadores y estudiantes- con una posición política claramente definida. Fueron los vencedores absolutos en el llamado "combate del muro". La "Brigada Ramona Parra" tuvo un rol preponderante en la fundación del socialismo porque sus integrantes trabajaron codo a codo y solidariamente.

## La Expropiación

1972, 60 min., 16 mm.  
Dirección, producción, montaje y libro: Raúl Ruiz, cámara: Jorge Müller. Sonido: José de la Vega. Actores: Jaime Vadell, Nemesio Antúnez, Delina Guzmán, Luis Alarcón.

La película trata de la reforma agraria y describe la situación de crisis y contradicciones. Muestra una discusión entre un hombre de la Unidad Popular y un propietario. Lo contraponen a la opinión de los campesinos sobre los políticos de la Unidad Popular, a menudo muy negativa.

La película la hicimos en cuatro días y cuatro noches como una síntesis de aquel momento político, con nuestras dudas y convicciones (Raúl Ruiz).

## Venceremos

1970, 15 min, Beta NTSC  
Dirección y producción: Pedro Chaskel y Héctor Ríos. Cámara: Samuel Carvajal.  
Montaje: Pedro Chaskel. Sonido: Leonardo Céspedes. Canciones: "Santiago" y "Quisiera volverme de noche" de Angel Parra, "Dame la mano" de Gabriela Mistral, "Un gallo de amanecida" de Alejandro Reyes, "Elegía" de Eduardo Carrasco.

Las imágenes y la construcción audiovisual de la película están destinadas a despertar la consciencia del espectador, adormecida por los slogans de publicidad y por el acostumbramiento a situaciones que nos parecen normales por su rutina, tanto que incluso las ignoramos. Los directores estiman necesario acusar el sistema y estremecer la pasividad del espectador para crear una consciencia crítica, activa para la realidad en la que vivimos. La situación de violencia que se dirige de manera directa o indirecta en contra del pueblo y que está incluida en este film, culmina en la gran manifestación de los amigos del pueblo, expresión colectiva de la esperanza y de la confianza en el futuro (de: Nuevo Cine Documental Chileno 1970).

"Venceremos" se inició con diferentes filmaciones realizadas por Héctor Ríos para reunir material sobre la violencia a la que está sometida la vida cotidiana de gran parte de la población. No se trataba de una violencia expresa sino de una violencia menos visible, producto de la pobreza: desde tener que viajar colgado de buses repletos hasta tener que jugar en basurales. Cuando filmamos el estallido de alegría callejera al triunfo de Salvador Allende, decidimos montar estos materiales como un documental que fuera útil en la etapa que se iniciaba. Se filmó como parte de nuestro trabajo en el Departamento de Cine de la Universidad de Chile.

Pienso que "Venceremos" es producto de la indignación y de la esperanza. Tal vez su mérito sea el de ser representativo de cómo percibíamos el clima de época (no sé a cuantos abarcará este plural, pero en todo caso me incluyo), cuán ingenuos, cuán románticos éramos. "Abierto está el camino para el nacimiento del hombre nuevo"; el rayado mural que filmamos para el final no fue hecho para la película. Existía como prueba de que no éramos los únicos en soñar. Y bien que valía la pena jugarse por ese sueño (Pedro Chaskel).

## Mijita

1970, 18 min., 16 mm.  
Dirección: Sergio y Patricio Castilla. Producción: Comité de Cinematografistas de la Unidad Popular. Guión: Sergio Castilla. Cámara: Patricio Castilla. Montaje: Gilmo Taverna. Música: Isabel y Violeta Parra, Xenakis, Berio, Villalobos, Schaeffer.

Liberar al pueblo de su posición enajenada como espectador permanente de desastres ajenos, confrontándolo con sus propios problemas y realidad: ello vendría a ser el motivo que encuentra su expresión en esta película. La mujer del pueblo representa la clase más explotada de nuestra población. Esta también es la clase a la que han hecho caer más que nada y que tenía menores posibilidades de expresión. Una mujer de éstas es la protagonista de nuestra película (de: Nuevo Cine Documental Chileno 1970).

La película se gestó en pleno período electoral. Mi hermano Patricio y yo queríamos hacer un trabajo para expresar nuestra visión de las razones de un gobierno popular. Entonces nos unimos y con seis rollos de 100 pies hicimos la película. En proporción casi de 1 a 1. Patricio había traído una cámara Pathé a cuerda y con esa la filmamos. No había ninguna posibilidad de sonido directo así es que las pocas entrevistas son en off. Cuando edité no había lápiz de cera, así es que marcaba los cortes en la película con una vela. Tampoco había moviola con motor, así es que edité en una moviolita manual, casi de juguete. El sonido lo hicimos en una sola banda. No había en Chile ninguna posibilidad de mezcla. Desarrollamos en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica. El clima de la época era efervescente, imagina-

tivo, emocional, entusiasta, inocente, confuso y de una energía extraordinaria. Para mí hacer cine era una forma de participar en el proceso.

Elegimos este tema porque las poblaciones pasaron a ser protagonistas en la urbe santiaguina. Los pobladores sacaron la voz. Sin embargo, yo sentía que las mujeres de esas poblaciones estaban detrás. Aparecieron lidereando sólo hombres. Nosotros queríamos ver qué pasaba con las mujeres (Sergio Castilla).

## Amuhuelai-mi

1971, 11 min., 16 mm.  
Dirección: María Luisa Mañet y un colectivo de cineastas. Producción: Instituto de la Cinematografía y Chile Films.

Aun a comienzos de los años 70, los mapuches sufrían de discriminación racial por el régimen anterior. Los mapuches fueron forzados a la emigración de sus regiones. Una vez en las ciudades, muchos de ellos cambiaban sus nombres para evitar la discriminación racial. En su mayoría se desempeñaban como obreros y como asesores del hogar, recibiendo salarios miserables. Estaban desnutridos. El Gobierno de la Unidad Popular se esforzó por una reintegración de los mapuches en la sociedad.

## Herminda de la Victoria

1969, 16 min., Beta NTSC.  
Dirección y guión: Douglas Hubner. Producción: Cine Experimental de la Universidad de Chile. Cámara: Héctor Ríos. Montaje: Antonio Puchi. Música: Sergio Ortega.

En Chile hay una ley según la cual la bandera nacional, donde aparezca, es intocable. En marzo de 1967, pobladores intentaron aprovechar esta ley para lograr sus objetivos. Habían sido echados de sus casas porque ya no podían pagar el arriendo o porque se quería erradicar a esas "vergüenzas". En muchos casos también las instalaciones sanitarias se habían deteriorado a un nivel tal que simplemente tenían que mudarse a otra parte. Se juntaron, ocuparon un terreno baldío en las afueras de Santiago, levantaron sus carpas e instalaron la bandera nacional sobre cada una de ellas: al que se le ocurriese echar abajo la carpa tenía que hacer lo mismo con la bandera, cosa que prohibía la ley. La policía llegó, llevó detenidas a algunas personas que como consecuencia de ello perdieron su empleo. Los problemas eran múltiples: el agua tenía que ser traída en carros o adquirida a precios altos en el vecindario; los baños no dieron abasto. Carabineros hizo un intento de sacar a los ocupantes por fuerza. En este intento murió la pequeña Herminda. Cuatro policías habían arrastrado a su madre por el campamento. Había apretado con tanta fuerza a su hija que se asfixió. A raíz de este suceso, la policía paró su acción. La gente se quedó. "Herminda de la Victoria" se llamaba el campamento a partir de ahora.

Todo el cine político de esa época se realizó en condición de materiales extraordinariamente precarios. Obtuve el material virgen con restos de película del Canal 9 de la Universidad de Chile y la ayuda fraternal y desinteresada de miembros de Cine Experimental de la Universidad de Chile y otros amigos, además de los pobladores que se tomaron el terreno. Posteriormente demoré casi 20 meses en el montaje con una visionadora y ocupando sólo el tiempo libre que me dejaba mi profesión de periodista.

El período de fines del gobierno de Alessandri y de Eduardo Frei Montalva es un caso único en la historia de Chile donde el pueblo organizado hacía valer sus intereses. Es un proceso de avance popular cada vez más acelerado que sólo sería abortado por un golpe de estado neofascista. Documentar la realidad y los sentimientos del pueblo es el camino que debe recorrer todo cineasta (Douglas Hubner).

# El rumor de las listas

Guadalupe Santa Cruz

Escritora, autora de: *Salir* (1989), *Cita capital* (1992), *El contagio* (1997), *Los conversos* (2001)

No es casual que entre la noción de *pueblo* y aquella de *la gente* se ubique un tiempo de torturas y de terror. Allí se fraguaba, ya, la dispersión necesaria para establecer las *listas de nadie* de la ingeniería social y del mercado.

No son un texto, las listas, no constituyen un capítulo y aún menos, un libro. No son —en apariencia— literatura. No se componen como poema ni novela, su orden es dictado desde afuera. Letras que fueron precipitadas ahí, sobre el papel, y se enderezaron juntas, luego de que algo sucediera o fuese a tener lugar. Listaré algunas, para alejar, dotar de distintos modos su carga. Hay listas de:

espera  
deudores  
asistencia<sup>1</sup>  
postulantes  
pasajeros  
sorteados  
rezagados  
exonerados  
etc.

Hay listas negras, hay listas de útiles, de compras y de encargos. Existen aquellas que garrapatea una mano, aquel gesto neurótico que desconfía de la memoria inmediata, que anota para luego tarjar la minucia, el deber, las tareas cumplidas.

Hay listas dramáticas —de víctimas fatales— y listas portentosas, de caídos. Ellas estampan una memoria que no puede fugarse: listas de ejecutados, listas de desaparecidos (a éstas deben haber precedido listas siniestras, comandadas por responsables cuyos nombres y autorías aún están en fuga). Por ello, nuestra historia reciente hace de aquella vertical sucesión de señas, de

aquella lacónica enumeración de nombres, una violenta laguna en la cual leemos, no podemos dejar de leer, en cada línea, en las entrelíneas y en aquella caligrafía roja que se acuesta siempre bajo los textos literarios, una trizadura (para cada nombre), un forado (para cada nombre), un pozo (para cada nombre). Esta grafía se vuelve signo, signo cardíaco. Hay vida y ausencia y una interrogación que nos figa, un piso que se derrumba una y otra vez en aquellas listas que cuelgan como cuerpos suspendidos, como historia en busca de relato. Si nos dejamos caer, junto con cada nombre, en el vértigo de su silenciosa singularidad, puede ser, no por desmedrar el sentido de las listas portentosas sino, por el contrario, para ir en contra de esta cultura que convive y tolera la desaparición de cuerpos, puede ser que leamos la guía telefónica como una novela. Como una novela inabarcable.

Las listas que escamotean esta perplejidad hacen parte del Archivo cualesquiera que administra la vida como información. La información entendida como listado, que equipara acontecimientos y experiencias, suprimiendo las preguntas de la cual cada uno, cada una, es portadora, y la particular humedad que las envuelve, no es otra que la violenta indiferenciación que manipulan los operadores de discursos, como la empresa *Benetton* y sus “colores unidos” o el violento travestismo populista de Lavín. Estas operaciones mercantiles y políticas invitan a alistarse, a enrolarse en un circuito que, paradójicamente y a pesar de las

imágenes que sugieren lo contrario, separa a los cuerpos de su historia, les sustrae su densidad histórica, para fetichizarla en un montaje publicitario.

Se da, entonces, el ser parte de una lista, de varias listas. Es hallarse aplanada en plantillas que ordena una lógica única, la cual anota y ahila este nombre sustrayendo los huesos de aquel apelativo. En estos huesos se alojarían, también, los otros nombres que componen y completan aquel nombre: el apellido de la población —hoy tarjado y suplantado por un número de paradero— el apellido de la zona geográfica —hoy reemplazado por un número de región—, el apellido de las pertenencias comunitarias o políticas —hoy ordenado en grupos y determinaciones socio-económicas—, los apodos, sobrenombres y *chapas* que quiebran y multiplican el nombre domiciliado —reducidos al “alias”—, y las entrelazadas biografías e historias compartidas, vueltas “currículum”, informe o “memoria” de actividades. Todos los pronombres están hoy en listas, en bancos de datos que constituyen un capital. Estas colecciones se construyen en base a tratamientos de la eficacia y la precisión, que aíslan y vuelven a agrupar por categoría a los nombres. Pequeñas operaciones quirúrgicas, fríos manoseos que desagregan a los cuerpos, singulares y colectivos. Que desmigajan la historia. (No es casual que entre la noción de *pueblo* y aquella de *la gente* se ubique un tiempo de torturas y de terror. Allí se fraguaba, ya, la dispersión necesaria para establecer las *listas de nadie* de la ingeniería social y del mercado).

Lejos de éstas, de las listas concertadas y de las otras dictadas por la estética Benetton o por el montaje Lavín, la precariedad de las listas —ya sean las que llamé portentosas, o la lista elemental de mercaderías escrita con tiza sobre la pizarra del almacén, o las listas irrisorias que ordenan poéticamente aquello que escapa—, su temblorosa sobriedad, aluden más bien a algo que falta, a alguien que ha sido restado: *enumeramos porque no tenemos*.

De no ser así ¿por qué una lista alfabética, que derrama nombres, apellidos, edad y oficio, expuesta en lugares públicos de Santiago —la sala de baile del *Refugio Peruano I*, la boletería de la Estación Central de trenes<sup>2</sup>— ha provocado el sobresalto, el desasosiego, de trabajadores y viajeros que merodeaban en estos emplazamientos? Como si ellas, ellos, fuesen interpelados por una hezadura que desde la lista los traspasa. Como si tropezaran con una ausencia. Como si aquella puesta en lista dejara a la vista la amenaza, cumplida literalmente en el caso de las y los desaparecidos, en la cual nos debatimos: ser *la gente* de los agentes de algún programa.

<sup>1</sup> Una candente declinación de las listas de asistencia escolares nos la propone M. Angélica Illanes, con el título: *Ausente, Señorita. El niño-chileno, la escuela para pobres y el Auxilio* (JUNDAEP, Santiago, 1992).

<sup>2</sup> Estas dos listas de 4 metros de largo, con nombres estampados sobre género, hicieron parte de la muestra “Crujía”, Santiago, 2000 y 2001 y corresponden a una enumeración ficticia de pasajeros, extractada de mi novela “Los conversos” y construida, parcial y aleatoriamente, a partir de la guía de teléfonos de Santiago. Las y los paseantes se acercaban, en repetidas ocasiones, a preguntar *para callado* por el motivo de las listas, al no llevar éstas un encabezado explicativo.



# Paolo Virno, filósofo del presente

Josefina Ludmer

Crítica argentina, profesora de literatura en Yale University. Es autora -entre otras publicaciones- de *El género gaucho*; un tratado sobre la patria (1988) y *El cuerpo del delito*; un manual (1999)

**De golpe, en el presente de los cacerozazos, aparece un nuevo sujeto político en la Argentina. ¿Cómo pensar este fenómeno? ¿Quiénes son esos "muchos"? Es la clase media que reacciona ante el racionamiento del dinero (y tiene su correspondiente exacto, del otro lado, en los saqueos); es la sociedad civil que se pone por encima o más allá de "la política" y asume el poder de decir no y basta ante el Estado (ante sus poderes: el ejecutivo, el legislativo y el judicial); es "la nación" con sus símbolos, la bandera y el himno; quizás (sin saberlo todavía, sin conciencia) es la primera protesta urbana antiglobalización en Argentina; y hasta podría ser lo que Virno llama "la multitud".**

Con una obra considerable aun no traducida al castellano, Paolo Virno es uno de los filósofos más lúcidos de hoy. Piensa el presente desde el pasado y desde el futuro. Escribe sobre la memoria (pública, colectiva) del presente y su relación con la historia. Y también escribe una política futura, o potencial, para el presente.

Virno, quien en los setenta integró con Toni Negri un grupo de izquierda radical antiestatal, más tarde fundó junto con Giorgio Agamben la revista *Luogo Comune* (Lugar común). Hoy es uno de los referentes de la llamada «nueva izquierda» que busca refundar una utopía sin oponerse a la globalización, sino tratando de ver en ella su potencial creativo.

En la primera parte de su libro *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico* (Torino, Bollati Boringhieri, 1999) Virno analiza textos de Bergson, de Mannheim, de San Agustín, de Hegel (en la parte siguiente serán textos de Marx, de Nietzsche, de Benjamin). Lo que le interesa en la memoria del presente es su cualidad colectiva.

Virno escribe: hoy la memoria se manifiesta explícitamente, con un desocultamiento radical; cada momento tiene algo percibido y algo recordado. La memoria tiene un valor público y no es histórica por el contenido (político, social) del recuerdo, sino como facultad que se opone a la existencia singular. La memoria pública del "modernariato", dice, es una experiencia donde prevalece la impresión de que el presente carece de dirección y que el futuro está cerrado; con el futuro desaparece toda concepción progresiva del movimiento histórico. Hoy, el porvenir toma la forma del futuro anterior (habrá sido feliz), como memoria del porvenir.

Virno reflexiona sobre esta experiencia desde el fenómeno del *déjà vu*, una patología de la memoria, dice, donde el "ahora" se duplica con un "entonces" imaginario. Este fenómeno caracteriza la forma de vida contemporánea y arroja luz sobre el tema canónico de la reflexión histórico-filosófica. El *déjà vu* como patología pública consiste en una detención de la historia, porque el presente toma la forma del recuerdo, la sensación de haberlo vivido.

El *déjà vu*, escribe Virno, produce un anacronismo formal porque el presente toma la forma del "entonces"; este anacronismo formal es hoy un dispositivo público, un requisito imprescindible de la producción y del discurso: determina comportamientos colectivos, estilos de vida, interés por sentimientos y objetos que pertenecen al pasado próximo. Y también produce una sensibilidad anticuarria, de coleccionista. La historia anticuarria del presente coincide con la sociedad del espectáculo porque en el *déjà vu* el presente se duplica en el espectáculo del presente. El espectáculo es la forma que asume el *déjà vu* cuando deviene un fenómeno público, suprapersonal.

¿De qué modo el *déjà vu* ha adquirido el rango de un fenómeno colectivo como para marcar la mentalidad de la época postmoderna? Y ¿por qué motivo el *déjà vu* ha cerrado una conciencia histórica y puede ser pensado como el hecho histórico en el que se funda la idea de un "fin de la historia"? El recuerdo del presente: una idea, y un estado de ánimo, que surgen cuando se hace visible la condición de posibilidad de la historia, cuando la historicidad de la experiencia se manifiesta históricamente.

La memoria del presente constituye una suerte de "recapitulación ontogenética" de los diferentes modos de ser históricos, y por eso permite descifrar críticamente la idea fundamental de toda filosofía de la historia: el fin, el agotamiento de la historia misma.

Pero la razón principal por la que hoy pensamos en la obra de Virno no es esta de la memoria y la historia. De golpe, en el presente de los cacerozazos, aparece un nuevo sujeto político en la Argentina. ¿Cómo pensar este fenómeno? ¿Quiénes son esos "muchos"? Es la clase media que reacciona ante el racionamiento

del dinero (y tiene su correspondiente exacto, del otro lado, en los saqueos); es la sociedad civil que se pone por encima o más allá de "la política" y asume el poder de decir no y basta ante el Estado (ante sus poderes: el ejecutivo, el legislativo y el judicial); es "la nación" con sus símbolos, la bandera y el himno; quizás (sin saberlo todavía, sin conciencia) es la primera protesta urbana antiglobalización en Argentina; y hasta podría ser lo que Virno llama la "multitud".

El concepto de «multitud» está en "Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus", un artículo aparecido en inglés en el libro que el mismo Virno editó con Michael Hardt (el que escribió *Imperio* con Toni Negri): *Radical Thought in Italy. A Potential Politics* (Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1996, pp.188-209). Allí dice Virno: hoy, como ocurrió en el siglo XVII, hay que definir desde cero la esfera de asuntos comunes. Esboza entonces una teoría política del futuro, radicalmente anti hobbesiana, que se funda en el exodo como acción y en la multitud como sujeto. El exodo es un modelo de acción capaz de confrontar los grandes temas articulados por Hobbes, Rousseau, Lenin y Schmitt: mando/obediencia, público/privado, amigo/enemigo, consenso/ violencia. No es una protesta sino un acto de imaginación colectiva: es la defección en masa del Estado. Las palabras claves de la política potencial del exodo son: derecho a la resistencia, desobediencia, intemperancia, multitud, soviets, y -¡oh!- milagro.

La teoría política de Virno se basa en una categoría prepolítica: el derecho a la resistencia, que autoriza el uso de la violencia cada vez que alguna prerrogativa positiva es alterada por el poder central. Este derecho redefine del rol de la violencia en la acción política. La "desobediencia civil" es para Virno la condición sine qua non de la acción política; esta desobediencia es diferente de la que concibió la tradición liberal porque cuestiona la facultad de mando del Estado. La desobediencia radical viola las leyes pero también desafía la base misma de su validez.

El sujeto de la política del exodo sería la multitud (concepto central de Virno, que Toni Negri y Michael Hardt usan en *Imperio*). La multitud se opone al pueblo, relacionado con el estado (y, agregaría yo, sujeto de la nación). Virno cita a Hobbes: "el pueblo es uno, tiene una voluntad. El rey es el pueblo". La multitud que se resiste a la obediencia es una multiplicidad que no tiene unidad política, nunca logra el estatus de persona jurídica, es incapaz de hacer promesas, pactos, de adquirir o transferir derechos. Es el anti-estado y por lo tanto es antipopular, dice Virno. Los ciudadanos, cuando se rebelan contra el Estado, son "la multitud contra el pueblo", dice Hobbes.

Como se ve, para los apologistas del poder soberano en el siglo XVII, "multitud" es un concepto negativo, la entrada del estado de naturaleza en la sociedad civil. Pero ese destino negativo llega ahora a su fin, dice Virno, porque la multitud no es un fenómeno "natural" sino el resultado histórico de transformaciones. Los "muchos" irrumpen en escena cuando se produce la crisis de la sociedad del trabajo y ya no sirven las dicotomías público/privado y colectivo/individual. Y se expresan como conjunto de "minorías actuantes", ninguna de las cuales aspira a transformarse en mayoría. La multitud desarrolla un poder que se niega a transformarse en gobierno.

Lo que hace la multitud, dice Virno, es obstruir los mecanismos de la representación política. La debilidad estructural de la democracia representativa es hoy la tendencia fundamental hacia la restricción de la democracia. Oponerse a esta tendencia desde el valor de la representación es un gesto patético. Hoy, dice Virno, democracia es la construcción y experimentación de formas no representativas y extraparlamentarias: ligas, concejos, soviets que reducen la estructura del Estado porque interfieren con sus aparatos administrativos.

La teoría del exodo de la multitud cambia la geometría de la hostilidad. El "amigo" no es meramente el que comparte el mismo "enemigo"; está definido por las relaciones de solidaridad que se establecen en la fuga. Lo que se defiende como valor es la "amistad", porque ya no interesa la conquista del poder del Estado, sino salvaguardar las formas de vida y las relaciones comunitarias. Un poder solamente humano, un ateísmo político, y una duda radical sobre el poder constituido, definen la acción antiestatal de la multitud.

Esta versión amplía el texto que fue publicado en el *Diario Clarín* de Buenos Aires (19/01/2002).



# Entre la desobediencia y el éxodo; una entrevista con Paolo Virno

Flavia Costa

Acaso la distancia, sumada a un pensamiento sin duda original, es lo que le permite a Paolo Virno ver un lazo, un principio de comprensión, que une los cacerolazos argentinos con las protestas antiglobalización.

«Hay una línea que conecta la revuelta argentina con las protestas de Seattle y Génova, en el 1999 y 2001», afirma. Y agrega que, más allá de lo singular, el caso argentino comparte con el movimiento antiglob la irrupción de un nuevo sujeto político, la multitud, que emerge con el modo de producción postfordista y se resiste a delegar poderes en el Estado. «A diferencia del pueblo -explica el filósofo italiano-, la multitud es plural, rehúye de la unidad política, no transfiere derechos al soberano; se resiste a la obediencia y se inclina a formas de democracia no representativa».

Actual profesor de la Universidad de Cosenza, Virno se formó en el cruce de la filosofía del lenguaje y la teoría política, ensayo poético y militancia marxista-obrerista. Fundó junto con Giorgio Agamben la revista *Luogo comune*. Hoy es un referente de la «nueva izquierda» junto con Toni Negri y Michael Hardt, los autores de *Empire*, el manifiesto poético-político que ya lleva doce ediciones en inglés.

*En su último libro, Grammatica della moltitudine (Gramática de la multitud), afirma que para entender los comportamientos sociales contemporáneos hay que volver a la noción de «multitud», que hoy reemplaza al «pueblo» como sujeto histórico fundamental. ¿Cuándo y por qué se da esa mutación del pueblo en multitud?*

El hecho decisivo fue el fin de la fábrica fordista y su línea de montaje, y el advenimiento del intelecto, la percepción, la comunicación lingüística como principales recursos productivos. Decir que el trabajo hoy se ha vuelto comunicativo significa decir que éste absorbe capacidades genéricas del hombre que, hasta hace poco, se desplegaban en el tiempo extralaboral. Gustos estéticos, decisiones éticas, afectos, emociones convergen hoy en el mundo del trabajo, y así se hace difícil distinguir entre «productor» y «ciudadano», «público» y «privado». En esta indistinción se afirma la multitud.

*Usted siguió atentamente los sucesos en la Argentina. ¿Cree que estas protestas, con su fuerte sentimiento anti-político, son un ejemplo de una «multitud en acción»?*

Cierto: multitud en acción. La revuelta argentina desnuda la zona más sensibilizada de la llamada globalización. La otra cara de la luna. Una línea la conecta con Seattle y Génova a través de un sentimiento anti-estatal y anti-político que es propio de las multitudes. Por otro lado, ciertas imágenes me recuerdan la comuna de París de 1871.

No porque sean hechos comparables, sino porque me hacen pensar en una frase de Marx: «Esta es la forma política finalmente descubierta». El advirtió que estaba ante lo que algunos vemos como una forma atea, materialista, del milagro: el advenimiento del absoluto imprevisto, una nueva forma de vida.

Y vio también que había que crear un pensamiento y una praxis a la altura de esa nueva realidad. Así las revueltas de Seattle, Génova o Buenos Aires revelan la existencia de nuevas formas de vida y subjetividad, y nos desafían a crear nuevas formas políticas que sintonicen con ellas.

*¿Qué significa una «democracia no representativa»? De otro modo: ¿Qué salida política vislumbra para estas multitudes?*

Al hablar de democracia no representativa no me refiero a una forma de democracia simplificada, una democracia directa, de asambleas.

Pienso por ejemplo en el Social Forum de ciudadanos post Génova, que agrupa diversos colectivos e individuos que se organizan para pensar alternativas a problemas; pienso en el laborioso camino de reapropiación y rearticulación por parte de la multitud de los saberes y poderes hasta ahora congelados en los aparatos administrativos del Estado.

*Si la clave de la época es el paso del fordismo al postfordismo, ¿qué sucede en países como Argentina, donde el fordismo fue precario; donde hoy, más que el trabajo comunicativo, el rasgo dominante es un pavoroso nivel de desempleo?*



Si bien cada caso es particular, mi impresión es que allí donde el fordismo fue precario, se da un pasaje al postfordismo sin el precedente fordista. Un elemento central del nuevo modo de producción, que se da tanto en el Tercer Mundo como en Alemania, es la existencia de una desocupación crónica que adiestra a una gran masa de trabajadores para la flexibilidad, la disponibilidad que exige el sistema *just-in-time*. El verdadero adiestramiento para la producción postfordista no se da en la escuela, sino cuando el potencial trabajador busca trabajo. Es ahí cuando se vuelve oportunista, adaptable, movedizo: cuando adquiere las aptitud-

des que le va a requerir el nuevo modo de producción.

*Usted dice que la multitud es «ambivalente». ¿Cuál es el peligro en esa ambivalencia; cuál es la «salvación»?*

Al decir «ambivalente» aludo a que los caracteres distintivos de la multitud pueden manifestarse en modos opuestos: como servilismo o como libertad. La multitud tiene un vínculo directo con la dimensión de lo posible: cada estado de cosas es contingente, nadie tiene un destino —entendiendo por destino el hecho de que, por ejemplo, ya nadie está seguro de que hará el

mente a un éxodo territorial, sino a la deserción en el propio lugar: a la defección colectiva del vínculo estatal, de ciertas formas de trabajo asalariado, del consumismo. Algunos autores, como Albert Hirschman, afirman que a veces las protestas, las voces no alcanzan para lograr un cambio y entonces sólo cabe salirse del juego, correrse de lugar. Para eso no sólo hay que destruir ciertas cosas sino también construir, tener una propuesta positiva, para que el éxodo no quede en un acto solitario.

*En relación a los cambios en la subjetividad, usted ha escrito en diversos textos que el hombre hoy es un*

carácter crónico. La infancia, que ama la repetición (la misma fábula, el mismo juego), se prolonga en la reproductibilidad técnica de la obra de arte y de la experiencia toda. Y llegamos así a los «lugares comunes». Cuando hoy usamos esta expresión, entendemos una banalidad, un estereotipo. Pero su significado originario es otro. Aristóteles llamaba «lugares comunes» a las formas de discurso fundamentales que están presentes en cada enunciado, como la relación entre antes y después, la reciprocidad. Estas formas lógicas son la estructura ósea de la mente. A los «lugares comunes» se oponen los «lugares especiales», los discursos que

mismo trabajo de por vida —. Esta contingencia es estructural en esta época y puede tener desarrollos opuestos: puede propiciar el oportunismo, el cinismo, el deseo de aprovechar la ocasión para prevalecer sobre los otros; o puede expresarse como conflicto e insubordinación, defección y éxodo de la situación presente.

*¿Qué entiende por éxodo? Porque hoy esa palabra tiene para nosotros un sentido especial: gran cantidad de argentinos se va del país, y aun los inmigrantes de países limítrofes están volviendo a sus tierras.*

No, claro, no me refiero necesaria-

extranjero, un niño, un amante de los «lugares comunes». ¿Cómo se relacionan estos tres modos de ser y habitar esta época?

Las tres cosas van juntas. El hombre ya no dispone de un ethos sustancial, o sea de un repertorio de usos y costumbres repetitivos que lo reaseguran y ordenan su praxis. Por eso ya no se siente «en su propia casa» en ningún lado. Es un extranjero permanente. Así adviene en primer plano la condición biológica de la especie: carencia de instintos especializados, constante desorientación, un alto grado de incertidumbre. En cuanto a la infancia, esa etapa de aprendizaje asume hoy un

funcionan sólo ante un auditorio particular. Pues bien: tanto el extranjero como el niño, para orientarse y protegerse de los imprevistos cuentan sólo con las estructuras generalísimas de la mente, es decir, los «lugares comunes». Los «lugares especiales», sobre los que se articulaba la eticidad tradicional, hoy desaparecieron o devinieron simulacros vacíos.

*Esta entrevista fue publicada en el Suplemento Cultural del Diario Clarín, Buenos Aires (19/01/2002). Agradecemos al Diario Clarín su autorización para reproducirla en estas páginas.*

# Sobre Paolo Virno: ¿Qué es lo que políticamente nos está sucediendo en la Argentina?

Nicolás Casullo

Novelista y ensayista argentino. Autor -entre otras publicaciones- de *Modernidad y cultura crítica* (1998). Director de la revista *Canfines*

La *multitud* de la protesta es el nuevo sujeto político para la ruptura y el cambio contra el statu quo, afirma el filósofo italiano Paolo Virno. Multitud que deja atrás las figuras del proletariado y los frentes de clases de las viejas izquierdas.

En el paisaje del mundo actual con sus asfixiantes democracias capitalistas, pareciera emerger un planteo optimista sobre las consecuencias de la globalización y sobre el presunto parto de sujetos sociales para la revuelta contra los grandes poderes. Pero lo cierto es que este deslizamiento hacia una suerte de “nuevos manuales” políticos como los de Paolo Virno o Toni Negri (su libro *Imperio* escrito junto con Michael Hardt) hacen recordar el esquematismo bestsellerista con que en los años 70 por ejemplo la marxista Marta Harnecker simplificaba la lectura de la realidad y de la revolución en el capitalismo latinoamericano.

“Multitud”, “posmodernidad”, “globalización” pasan a ser hoy en Virno palabras mágicas, resolutivas, más que conceptos de discusión crítica: perdiendo así toda la riqueza y la complejidad de sus tensiones en aras de un recetario de “buenas noticias” para grupos militantes a la intemperie. Por otra parte, las hipótesis de un gobierno “global” regido por el mercado y las finanzas, sin rostros discernibles, sustraen o abstraen de la lectura los poderes concretos y reales del mundo: como el actual Estados Unidos en guerra contra el terrorismo, una USA con su nacionalismo y xenofobia exacerbados que vuelven muy discutible el fin de las fronteras, de las identidades y de la soberanía estatal.

Este posmodernismo de palabra política directa, predicador de una globalización democrática que triunfará contra la globalización del despotismo de mercado, expone y a la vez invisibiliza el estado de las cosas, del mundo. Hoy Norteamérica post 11 de septiembre (sociedad modelo de “democracia avanzada”) en tanto nación en armas, Estado compacto de un país en guerra infinita, con sus fronteras casi cerradas, un nacionalismo del 92% de su *pueblo* según últimas encuestas, el regreso triunfante del conservadurismo cultural, banderas en cada escaparate, la caza masiva del otro diferente como chivo expiatorio, y la natural y celebrada vigencia de lo religioso como nucleador de una identidad nacional irredenta, transforma casi en una humorada muchas neoteorías que ven en el tardocapitalismo la gran posibilidad histórica para el surgimiento inmediato de multitudes “globales”, post-identitarias, multitudes de las desobediencias, neonanárquicas y contestatarias radicalizadas.

Los argumentos de Virno se refirieron a los cacerozanos en la Argentina. Para el teórico lo que nos sucede es una conjunción entre un “intelecto” social generalizado (humus cultural de la tercera revolución productiva) y los neolenguajes de la sociedad massmediática, dos ingredientes que forman parte de la desobediencia antiglobalización que engendra a la multitud en acción y nos conectarán con dos ciudades de excelencia: Seattle, Genova. ¿Nos está mirando bien el napolitano?

Mientras la CNN nos mundializa como catastrófico país del tercer mundo, desde sofisticadas teorías sobre nuevos sujetos de la revuelta, la Argentina es referida por Virno como una experiencia contestataria de alcurmia en la era de la globalización. ¿Qué bárbaro, no? Un nuevo optimismo teórico se abre paso en Europa y USA a partir de esta idea de multitud en acción, concepto que quiere poner fin al largo duelo por la muerte de la revolución y de la utopía anticapitalista de los pobres. Volver a pensar políticamente la revuelta y el cambio, contra la política muerta y restrictiva de las repúblicas.

## TEMA EN DEBATE: GLOBALIZACIÓN, MULTITUD Y EXODO

En varios ensayos Virno piensa la menea “globalización” como mal imprescindible y astuto de la historia, que en su

negatividad engendra lo que salva. Así pensó Marx en 1848 la trama entre el satánico capitalismo y el proletariado. Por lo tanto, ni el fondo tecnocivilizatorio ni la lógica de “la acción progresiva” de la marcha capitalista son cuestionados, desde esta idea de contrapolítica de la multitud como ciudadanía global en lucha. Nuestra época no sabría que ya parió su nuevo “post-sepulturero”.

Pasado el largo purgatorio de la modernidad, según un posmodernismo ético que abundó en sus postulados sobre cómo los sueños ilustrados se transformaron en ciegos senderos hacia múltiples catástrofes y distintas “formas de Auschwitz”, ahora este pensamiento político que se dice fruto “de la posmodernidad” y que recrea intenciones contestatarias y trastocadoras, ni siquiera se puede desprender sin embargo del lastre de la fe en la marcha civilizatoria.

Efectivamente, como fondo de las tesis de Virno percibimos que no existe una intención de ruptura, de quiebre, de rechazo a las dimensiones civilizatorias imperantes, sino por el contrario: aceptación plena del mundo dado (a la viejísimas manera decimonónica prometeica). Globalización, crisis del Estado, fin de la noción de pueblo, postfordismo, resultan datos en definitiva de lo que hacía falta: de lo que produjo el inefable “curso de la historia” tecnocapitalista. Nuevamente “la izquierda” para un tiempo postdemocrático republicano como anuncia, aprueba lo actuado por el Mal (del mercado). Saca toda su fuerza de la invención, lógica y mandato del enemigo creador cultural del mundo. Sólo le disputa el botón prometiendo otro “uso”. ¿Esta película no la vimos ya? No existe una sola idea realmente iluminante, algo mínimamente distinto.

Virno trabaja la noción de un cambio de la escena histórica a cargo de ese protagonista en las calles -multitud- que en su autofundarse desde la acción quiebra una inercia de masas e inaugura un tiempo de resistencia y nuevas relaciones humanas. En ese marco detecta también en la Argentina un “sentimiento anti-estatal y anti-político que es propio de las multitudes”.

Sin embargo cuando plantea que los integrantes de esa multitud basan su estrategia en el *exodo* del trabajo fordista industrial y de la arquitectura democrático estatal, en un *exodo* de las formas paternalistas del Estado, de la república y de los consumos, su análisis se aparta categóricamente de la penosa realidad argentina sin trabajo, sin Estado ni consumo.

## TEMA EN DEBATE: LA ARGAMASA DE NUESTRO CAPITALISMO

Virno parte de una lectura de *biopolíticas* (administración de la vida, del conjunto del cuerpo social, del inconciente colectivo) imperantes en el capitalismo tardío. Estructuras de gobernabilidad en el primer mundo -en articulación con el mercado- que gestan como respuestas contrapolíticas a la multitud fugando de esos engranajes ordenadores administrados por una “vieja política” republicana.

En la Argentina partimos exactamente del dato contrario: no son las multitudes sino los poderes estatales, empresarios y financieros los que decidieron fugar de la sociedad hasta desampararla, abandonando la maquinaria biopolítica administradora del sistema hasta destinar a la sociedad a exigir la reposición de un orden capitalista de verdad y más justo. Es la falta de producción, regulación y presencia estatal de poderes en educación, salud, vivienda, justicia, finanzas, seguridad, lo que gesta finalmente a las multitudes contra tal política desertora que desintegró al país. En todo caso el proceso de globalización simula como nunca antes (vía teórica y massmediática) homogeneizar y emparentar virtualmente escenas históricas, sujetos y referencias. Pero en los hechos distancia cada vez más las posibilidades de dibujar un “ciudadano global” a ser pensado hoy

con señas similares en Roma, Argel y Bogotá. Si en los 60' y 70' resultaba plausible una comunión de intereses y figuras entre el obrero metalúrgico milanés y el de Buenos Aires, entre el universitario de Berkeley y Santiago, entre el parado de New York y el de Río, hoy las diferencias reales y determinantes del “mundo de la vida” son cada vez más irrefragables. ¿De qué estamos hablando entonces cuando hablamos?

¿Qué es lo que políticamente nos está sucediendo en la Argentina? Se trata de repensar un mundo de ideas esclerotizadas, también en discusión crítica con teorías como las de Paolo Virno. Los cacerozanos son definidos por muchos como justo reclamo contra el corralito, que se extinguiría si devuelven los dólares expropiados. En el otro extremo: como sujeto multitudinario que a través de asambleas y programas de acción gesta una nueva política participativa en el país. O: problema bancario de clase media excavallista que margina la real tragedia de millones de parias sociales. O: concientización progresiva de los sectores históricamente más contestatarios. Según la ultrazquierda: mundos soliviantados para una revolución anticapitalista en ciernes.

La idea de una individualidad “creadora”, “libre”, “rebelde”, dueña de sus herramientas mentales de trabajo, desocupada, redemocratizadora, individualidad emergiendo en el marco de las masas metropolitanas (esculpidas a consumo, massmedias, terror económico, deshistorización del mundo, ruptura de solidaridades, competencia feroz y desprecio a la “improductividad” de la política) es una de las muestras típicas del neovoltarismo ideológico de este pensamiento y su formulación sobre la multitud. Figura “multitudinaria” que reconoce brumosas procedencias en el campo del imaginario teórico. Mezcla de horda freudiana fundadora, turba premoderna, populacho de la Bastilla, muchedumbre de Baudelaire, masa siglo XX. Concepto sobre una *eclosión colectiva*, fecundado ahora (inconfesablemente) por la noción de público, sociedad del espectáculo, teleplatea amorfa pero en la calle, audiencia alzada: conjuntos dispersos de las ex democracias industriales.

Es en este terreno conjetural sobre post-subjetividades modernas urbanas, donde la reflexión teórica se parece más a un pre-guion de Hollywood que a un mirar político social responsable sobre los futuros inmediatos. Campea una atmósfera naïf, infantilizada, una suerte de escritura filosóficamente pauperizada e infectada de terminología mitificante. Un texto que colecciona deconstrucción esquemática, postestructuralismo jibarizado, comunicología pedestre, adioses al proletariado, restos arqueológicos marcuserianos, liviandad de estudios culturales, foucaultismo envasado, postmetafísicas abarataadas, estetización investigativa y una vulgata “materialista” que confunde espiritualidad con ideología enemiga. Bazar llevado ahora a manifestos políticos, pero no como ruptura de ensayo y riesgo con las herencias profundas, sino como prolijo academismo bien cursado y aprobado de aroma californiano, con el que también Italia asume la norteamericanización del mundo y no discerniere -en su “multitud”- neonanarquismo con cualunquismo fascistoide en las sociedades “empresarias” globalizadas.

Esta dificultad de caracterizar al sujeto de la protesta también acontece entre nosotros, y da cuenta de lo nuevo que se gesta en el país. Refleja el cambio de la escena política, donde después de un cuarto de siglo vuelven a ser las muchedumbres en las plazas los actores de cada conflicto. Señala que ya nada volvería a ser lo mismo en nuestra polis moderna cuestionada por su forma de partidos, parlamento, justicia y burocracias corruptas: un acatado sostén excluyente en beneficio del neoliberalismo.

## TEMA EN DEBATE: MULTITUD Y PUEBLO

Desde la lógica de Virno lo que se habría inaugurado en 1983 en la Argentina habrían sido restos de un modelo camino a su agotamiento: el de las democracias representativas. Modelo de república mitificado por nosotros en los 80' con credos contractualistas y consensualistas desde un progresismo político e intelectual que sólo aconsejó gobernabilidad social y modernización inocua.

¿Esta lectura no desatiende los datos dramáticos de nuestra historia? ¿O nos exige releer críticamente nuestra democracia en las dos últimas décadas de pasividad de masas en manos de representantes políticos mediocres y retóricos? ¿Qué democracia propone la multitud del “que se vayan todos”? ¿Y cuál democracia propone Virno para un impensable postcapitalismo?

Para Virno la ruptura con la vieja política es la que opone a la *Multitud* contra una clásica noción de Pueblo que remite a Estado, a nación, a soberanía, a unidad política, a bases populares, a voluntad general: variables negativas, (heredadas, mitos muertos, concentracionarios según él) para un cambio real en la globalización. Este mundo del “pueblo-Estado” sería parte de una política anacrónica que perece junto con la extinción del capitalismo fordista, la sociedad del trabajo fijo y pleno empleo, la de un tipo de asalariado en despedida.

La multitud, dice Virno, odia en cambio toda unidad política delegada, es antiestatal, es postnacional, desmorona los mecanismos mediadores, no aspira a convertirse en partido ni poder. Confronta contra todas las esferas políticas de las democracias representativas que desperdician el potencial individual insurgente (intelectual y técnico) de la sociedad postmoderna. Potencial de “la gente” que no se asienta nunca definitivamente: neotrabajadores nómades, con identidades erráticas, con señas transnacionales abiertas, con redes cibernéticas de acción y una formación desde inéditos consumos culturales en cruce.

Dones que de pronto la multitud pone en acto político explosivo porque ya no pueden ser contenidos por viejas lógicas representacionales. La antiglobalización celebra el mundo advenido. ¿Podemos pensar desde este credo? ¿Atiende a nuestras carencias? ¿O no tiene nada que ver con nosotros? ¿O es posible todavía reunir Multitud y Pueblo, nueva política y memoria, ruptura e historia, grado cero y nación?

Son muchas los interrogantes a debatir sobre este nuevo cuerpo teórico que Paolo Virno representa, y con los que se necesita reflexionar y confrontar. ¿Se trata de pensar desde la gobernabilidad de la crisis para conservar y “salvar” a la sociedad en desintegración? ¿O pensar desde el cambio y la fundación de otra escena democrática de la política para rescatarnos? ¿Y esto último en qué consistiría? ¿Se trata de leer las cosas desde los sectores socialmente más castigados que no ponen en jaque la democracia representativa? ¿O desde aquellos sectores medios que cuestionan tal democracia sin poner en cuestión al sistema capitalista? ¿Partimos de una biografía política nacional que nos regrese un sentido extraviado? ¿O desde un hipotético sujeto post-nacional que se autofunda sólo desde los fuertes datos socio-culturales del presente?

Estemos o no de acuerdo con el pensamiento de Paolo Virno y similares en relación a la actualidad de nuestro país y de otros países de América Latina, debemos admitir sin embargo que este tipo de argumentos reabren un necesario debate de la política y lo político. Exigen un cruce de opiniones, abrirse a la querrela de ideas. Obligan a salir de cierto letargo culturalista donde dormita hoy mucha escritura intelectual.

# Diagnósticos de época (a propósito de Virno y la "multitud")

La idea de "multitud" se nos ofrece actualmente con la gracia innata de todo aquello que sería capaz de liberar la conciencia de las formas dolientes e inconciliables del mundo, ignorando tal vez que hay algo más tenebroso aun que el malestar de la subjetividad en el anonimato del capital, esto es: la vida anónima del capital en los fragmentos más recónditos de cada subjetividad.

El diagnóstico es la ciencia directa de toda actualidad. Promete atrapar el inconciente que anima una época, y eso suele elevarlo a noción privilegiada sobre el abscenditismo de las tramas sociales. Es una oquedad de la época de la que la época sin embargo gusta, pues todo tiempo anhela estar en propiedad de los motivos secretos que tuvo para existir. El diagnóstico es así lo que un tiempo diluido en su fluir continuo agradecerá porque ya lo echaba de menos, la llave que conduce a la redondez del acto hermeneútico, pero para eso tuvo que hacer una trampa, consistente en restar su discurso del "estado de realidad" que postuló por medio del acto de restarse. Digamos entonces que el diagnosticador hace la época bajo la simulación de que finalmente la desconocía tanto como nosotros, pues nadie está en posesión completa de su propia contemporaneidad. Hay tragedia por eso. Pero esa tragedia podría muy bien eludirse si pensáramos la actualidad como una masa amorfa en manos de pasiones que no se esfuerzan en el conocimiento de sí. Ahí ya no diríamos que hay tragedia. Ahí diríamos que lo que hay es "inmanencia".

La inmanencia desdramatiza la conciencia mostrando que al mundo lo esculpe un sueño humano exento de deberes. No sabemos si esto es así, pero bastaría con que lo fuera para que nuestros nuevos diagnosticadores se vean liberados por fin de la aureola de sospecha que rodeaba la sien ilustrada de las ciencias de época. Ahora la verdad es hija de la imaginación material de las multitudes y la época una mancha espesa que se expande absorbiendo su estado de anterioridad. En el caso de Paolo Virno, vocero laico junto a Hardt y Negri del pasaje del "sujeto de clase" al conjunto de las nuevas pasiones civiles, el paradójico diagnóstico sobre la "innecesidad del diagnóstico" daría como resultado una extraña articulación entre "desobediencia civil", "general intellect" y "acción de la multitud". El posfordismo sería el *luogo comune* donde todo esto acontece. No habría nada de grave entonces en que el tiempo de la producción y el tiempo personal se confundan (en que el tiempo libre, por ejemplo, esté expropiado ahora en la invención de recursos para conservar el trabajo, en que un empleado algo inútil ya no tenga como verdugo a su jefe sino a otro empleado menos inútil o en que hasta las horas de sueño estén destinadas a desvelos imaginativos en pos del mercado), pues esa confusión no haría más que marcar la *via reggia* hacia un mundo poshobbesiano, sin espíritu y sin leviatán. La *virtud* es un don entrenado en la competencia y el ingenio que en cualquier momento sabrá entrecorrer con actos de desobediencia la misma lógica que alguna vez le dio sentido. He allí el "virtuoso moderno elevado como último recurso al rango de multitud" y

la multitud elevada a "liquidación de todo simulacro residual de esfera pública".

Pero ¿no constituyen acaso esa "desobediencia" y esa "liquidación de esfera pública" el nuevo cometido del capitalismo global? ¿No es acaso la multitud como mercado lo que acaba de liberarse del cartabón violento y legítimo del estado? Tal vez sí. Y aunque la serena palabra que ha empezado a circular marcando la "bonne fortune" de las recientes metamorfosis sociales es "posfordismo", no haríamos mal en recordar que eso quiere decir también "revolución neoliberal" o "liberación final de la lógica de acumulación burguesa". Del hecho de que algo sea cierto no se deduce inmediatamente su interés. Es cierto sí que la abolición de esa frontera entre *polis* y *aikos* en la "inherencia de la producción" que Virno celebra (y en virtud de la cual conceptos como el de "angustia" en Heidegger, "vita activa" en Arendt o "autoconciencia" en Marx serían perecederos toda vez que ya no habría cómo retornar del "reino del uno", del "mundo del negocio" o del "artificio de las equivalencias universales") marca efectivamente una salida del "estado-nación" como viejo antiplagio del control categorial de la "multitud" en el "pueblo" y del control social de la "conciencia insurrecta" en la unidad de la "representación política". Pero, ¿cómo no observar a la vez que esa "salida" ha sido a lo largo del siglo la expectativa siempre recomenzada y siempre incumplida de una burguesía venida a la modernidad con su revolución a medias?

Digamos que lo que Virno pasa por alto, y con él Hardt y Negri, es que ese deslizamiento que va de la "unidad representacional" al "descentramiento de la multitud" ya está mediado, es decir, ya es parte de un elenco de jugadas omnicinas contenidas en el interior mismo de la representación. La actual puesta en crisis del estado como "leviatán" o "espíritu objetivo" (crisis respecto de la cual nos animan ideales similares a los del napolitano) parece haber liberado por un lado las trabas que a la acumulación burguesa le imponía el debate público acerca de valores tales como la igualdad, la libertad o la emancipación, mientras que por otro parece haber creado las condiciones para la regresión a formas contingentes de sobrevivencia sostenidas en la remanida equiparación ficticia entre "mercado" y "naturaleza".

Prueba de eso es que la economía, con su actual y vasta red de efímeros prestigios circulantes, cenáculos posfronterizos y acumulación desublimada, tienda a situarnos hoy ante una suerte de neodarwinismo especulativo dispensado de impugnaciones. No debemos esto más que a una lógica abrumadora por medio de la cual el capital global acaba de emanciparse no sólo de la "crítica reflexiva" y el "pensamiento político" (hay

devenidos "aparato informático" e "ingeniería decidora realista" respectivamente gracias al famoso *general intellect*), sino también de los idearios puritanos y estatal-nacionales que posibilitaron su origen secular. El resultado de esa emancipación -mucho más trágica que aquella "revolución nodal" del 89 a la que Marx viera satirizada por el *drama indolente de la historia* cincuenta años más tarde- es de sobre conocido por todos como advenimiento indomiciliado del capital. No a otra cosa llamamos hoy "globalización".

Que eso a lo que llamamos "globalización" suponga romper en algún sentido con el esquema clásico de la división entre "imperio explotador" y "naciones explotadas", tal como piensa Virno, no significa que no haya explotación. Significa más bien que todo lo es. Que la explotación es el destino póstumo de toda nación. En tal sentido es posible que la actual "norteamericanización del mundo" tenga por ejemplo a la propia Norteamérica en la mira nebulosa de un capitalismo colonizante y anónimo, pero ¿qué importa? ¿qué relación guarda eso con el debate crítico sobre la justicia y la reflexión inacabada en torno a la promesa emancipatoria? La nueva expresión del multibudo en pequeñas catervas activas, dispuestas supuestamente ahora a una especie de tuteo mordaz con el propio

interés práctico, no es la descendencia que prosigue con su serial insurrecta a un estado agónico y retraído, sino la continuación de esa onírica en el desvario sublime del mercado.

De manera que cuando los recientes instructivos políticos de Negri o de Virno nos enseñan que la multitud es extranjera, insubordinada, capaz de llevar adelante su disputa crucial contra el unitarismo de los protocolos categoriales y la falsa eticidad doméstica de pueblos imaginarios y soberanías fabulosas, no hacen más que repetir el modus propio de la lógica de acumulación del capitalismo transcultural. ¿O acaso no contiene ya esa lógica en sí misma todos los componentes de una desobediencia liberadora? ¿No requiere el capitalismo global de una extranjería sin estado ni sujeto a la hora de inmunizar su propia acumulación? La idea de multitud [retórica paralizante, fraudulento "grado cero" del diagnóstico postilustrado] se nos ofrece actualmente con la gracia innata de todo aquello que sería capaz de liberar la conciencia de las formas dolientes e inconciliables del mundo, ignorando tal vez que hay algo más tenebroso aun que el malestar de la subjetividad en el anonimato del capital, esto es: la vida anónima del capital en los fragmentos más recónditos de cada subjetividad.

Federico Galende

Sociólogo y ensayista; director de la colección *La invención y la herencia* (Arcis/Lum)



# Diez preguntas a Michael Hardt sobre Imperio

Adrián Cangí

La gentileza y cortesía de Hardt es extrema, como sus ideas sobre la cooperación y el activismo autónomo. El propósito de esta conversación fue evaluar los efectos de algunos conceptos del libro *Imperio* -publicado en español por Paidós (Buenos Aires, 2002)-, sus efectos en Estados Unidos y establecer así un debate con críticas circulantes en Europa y América. Sus respuestas pueden continuarse en las páginas de Negri, en las suyas propias o en la obra en colaboración\*.

\*Michael Hardt es Profesor de Duke University. Co-autor con Antonio Negri de *Labor of Dionysus: Communism as Critique of the Capitalist and Socialist State - form (University of Minnesota Press, 1990)* y *Empire (Harvard University Press, 2000)*. Es autor de uno de los más lúcidos análisis de la obra de Deleuze Gilles Deleuze -an apprenticeship in philosophy (University of Minnesota Press, 1993). Traductor al inglés de *La anomalía salvaje. Poder y potencia en Spinoza de Negri y La comunidad que viene de Agamben. Colaboró activamente con Negri en la revista Futur antérieur.*

¿Cómo definirías la escritura en colaboración con Toni Negri? ¿Tu práctica poética podría entenderse como una síntesis de cooperación que estaría en fuga del círculo vicioso del capital?

Me interesa mucho el proceso de la colaboración en las prácticas estéticas y políticas, porque colaborar es un acto de liberación. No es mi voz, ni tampoco la voz del otro: es una especie de escritura con la voz del otro, que crea una voz singular, que no le pertenece ni a uno ni al otro. La colaboración de hecho es un síntoma que apunta a un nuevo tipo de trabajo. En la segunda mitad del siglo se evidencia un pasaje de un trabajo de fábrica, como el punto más alto de la economía, a una fase actual en que la fábrica todavía existe, pero no es definitiva. El máximo de libertad de trabajo, se convierte en el fundamento de la producción de riqueza y entra en ruptura con la relación disciplinaria de la fábrica. Esta es la propuesta de las nuevas formas de cooperación productiva y su potencia política: un trabajo inmaterial-intelectual emancipado de las lógicas disciplinarias. El trabajo inmaterial es al mismo tiempo una potencia expresiva y las herramientas encarnadas son creadoras de potencias de vida, tanto racionales como afectivas. De esta forma el trabajo inmaterial es una comunicación de orden afectivo que se impone a la información como un flujo muerto. Es posible, entonces, pensar que la colaboración, en cuanto forma de escritura, de producción, deviene hacia un nuevo tipo de trabajo. No obstante, el capital es capaz de capturar la cooperación social autónoma; pero desde un punto de vista, puede sostenerse que el círculo del capital es el que ha creado este nuevo tipo de trabajo y en su interior es donde se inscriben las potencialidades de autonomía.

¿Cómo ves la producción de subjetividades autónomas y sus resistencias para no ser integradas por los imperativos del mercado mundial o capitalismo mundial integrado?

Me interesa el concepto de producción de subjetividad y el hecho de pensar la subjetividad integrada, como interna al capital, es el modo en el que se presenta esta producción actualmente. Esto no niega el hecho de otro modo de producción, interna al capital, de una fuerza o potencialidad liberadora. Liberación más que "línea de fuga" sería el concepto que me interesa. Pienso en una "línea de fuga" que no precise huir, que pudiera construir un modo de vida que sería no capitalístico. El sujeto fuera del capital es una especie de nostalgia que identifica a cierta izquierda tradicional. El problema

es trabajar adentro del círculo del capitalismo integrado para crear nuevas posibilidades de vida, en vez de pensar formas de subjetividad fuera del círculo del capital.

¿Entonces, sostienes que no es posible pensar un afuera como liberación, sino una liberación en el interior del capitalismo mundial integrado que administre el conjunto de medios de coerción (armamentos, regulación financiera y comercial, comunicación y lenguajes)?

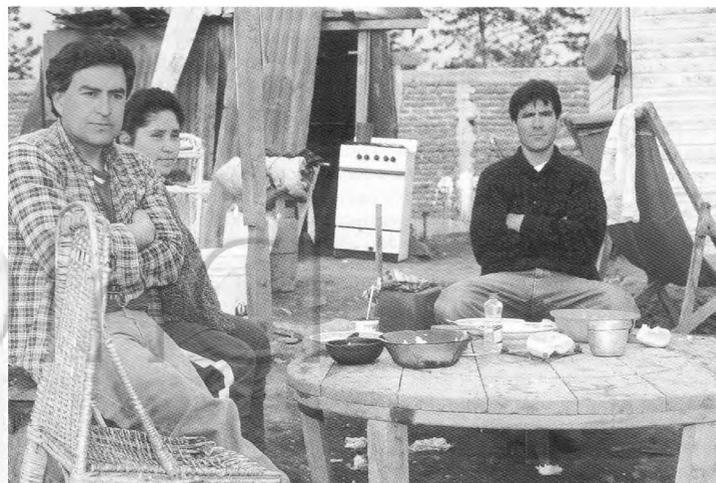
Después de la publicación de *Imperio*, incluso los críticos amigos, han objetado la idea de inexistencia de un polo exterior, por razones que se pueden considerar ideológicamente acertadas. Los amigos de la izquierda tradicional europea se oponen a lo que expusimos, porque imaginan una Europa políticamente unida que pueda funcionar como contrapeso a los Estados Unidos, argumentando que el mundo se encuentra bajo el dominio direccionado de los Estados Unidos y que la Europa política y crítica es una alternativa. Por otra parte, los amigos chinos sostienen que China y el Este son potencialmente polos políticos como alternativa al dominio de los Estados Unidos. Hemos sostenido, al contrario, dos ideas: que no hay afuera del *Imperio* y que el *Imperio* no es los Estados Unidos. La idea de construir un afuera como alternativa de los Estados Unidos resulta comprensible, pero tanto para Negri como para mí, la idea nostálgica del afuera está unida al principio de autonomía de los Estados Naciones que ha terminado en función de complejos equilibrios del sistema financiero mundial. Estar afuera no es la única posibilidad de una práctica política; dudamos de tal afuera y sostenemos una vía, tal vez más difícil, que es la de construir en el interior del *Imperio* una alternativa que no sea regional ni nacional, formada por subjetividades transversales. Según nuestros análisis, confrontar al *Imperio* desde unidades regionales o nacionales está siendo un camino fallido. Creemos que el único modo razonable es la revolución global. Toda reforma local es utópica e imposible.

¿Qué diferencias hay entre construir una cooperación social autónoma en el interior de un mercado global y la idea política de Deleuze y Guattari de "línea de fuga"?

De entrada, ambas metáforas crean ideas espaciales diferentes. Deleuze y Guattari sostienen que se trata de construir huyendo, huir y encontrar un arma mientras se huye. Nosotros pensamos que analizando críticamente la

noción de "línea de fuga" es posible detectar su uso individualista. La "línea de fuga" puede ser suicida o fascista, aunque también constructiva. Un ejemplo sería el uso de las drogas como un fino límite de la "línea de fuga" entre la expresión y la grieta. También puede ser pensada como experiencia colectiva de colaboración, pero es cierto, que ciertas drogas y usos pueden ser destructivos.

Creemos que es posible la construcción de alternativas en el interior del territorio de la cooperación, no individualista y potenciadora. El concepto de éxodo comienza cuando pensamos la "línea de fuga" como idea de colectividad: viaje o peregrinaje sin punto donde arribar. Peregrinaje infinito.



¿Qué piensas de la crítica que realizó Slavoj Žižek al libro *Imperio*, en la que si bien sostiene que el mismo es un esfuerzo heroico y progresista frente a la izquierda tradicional conservadora, sin embargo no deja de cuestionar el poco análisis para dilucidar de que modo el proceso socioeconómico global podría abrir espacios para medidas radicales?

Žižek es muy inteligente en sus observaciones, aunque nosotros también realizamos una crítica de nuestro libro. En este libro intentamos en un nivel muy vasto y de forma abstracta un análisis del poder actual. El mismo funciona como una hipótesis elaborada del poder, por ello, es una analítica y no propone la construcción de una alternativa como en el *Manifiesto Comunista*. Aquí no hay propuesta de partido para un proletariado de fábrica como en Marx y Engels y en ese sentido es premarxista, como dice

Žižek, con buenas razones. No creo que sea el momento histórico de hacer una propuesta como el *Manifiesto Comunista* y tampoco hay un modo actual posible para hacerlo. Lo que nosotros vemos en nuestro libro es que el concepto de "imperio" está lo suficientemente bien elaborado en términos generales y abstractos, pero el concepto de "multitud" puede volverse ambiguo, es un concepto poético más que fáctico. Por otra parte no creo que Žižek imagine que nuestra propuesta funciona como los diez puntos del nuevo *Manifiesto Comunista*. No es una buena idea para nosotros hoy la constitución de ningún partido. Dudo que el concepto de partido sea justo como idea de organización, se requieren formas horizontales, rizomáticas u otras.

que afirmo como idea y acto de colaboración. Me gusta cuando escribo no ser más yo mismo. "Poder constituyente" es un concepto para la acción que permite abrir una alternativa dentro del espectáculo mismo.

¿Filosóficamente la apuesta a la potencia puede entenderse en el presente como aquello que, en 1979, Negri llamó operaciones de sabotaje?

Sabotaje es un paso adelante, si se pudiera saber que es el sabotaje hoy, o que tendría ese efecto. Creo que una posibilidad frente al exceso de información, es seguir la idea de Deleuze en "La sociedad de control": la de enfrentar las modulaciones fluctuantes de información. Es una cuestión justo plantear el problema del sabotaje, pero el sabotaje entendido como en la "modalidad de fábrica" hoy no es productivo. El terrorismo es un sabotaje contraproducente. Habría que repensar el sabotaje para un proyecto como el actual basado en las cooperaciones autónomas.

¿Creés que el Imperio evacuó la memoria en algún estrato?

La memoria de ciertos períodos y de ciertas experiencias no han sido destruidas pero han dejado de ser pensadas. No hay memoria, por ejemplo, en los Estados Unidos, de una cierta izquierda militante, sólo hay memoria de una música siempre presente como MTV. El imperio y la sociedad espectacular han creado una memoria unificada y progresivamente unificante. Ciertas experiencias vivas están fuera de la memoria unificada y por ello no existen. Hay una memoria local destruida por esta modalidad unificada, por ejemplo, el '70 revolucionario argentino.

¿Cómo puede pensarse la ética en un sistema de modulación continua?

Hay que establecer una diferencia entre la modulación continua como forma de poder y aquello que podemos generar, como poder constituyente, como formas de cooperación y producción de subjetividad, como apuesta a nuevos espacios de libertad. El heroísmo no me place como concepto pero, hacemos lo que creemos y deseamos, de esta forma creamos lazos afectivos para otra modulación con bases en la cooperación.

¿Cuál creés que es el destino de los poderes alternativos?

La geografía de estos poderes no ha sido trazada. Se perciben prácticas a través de las luchas, las resistencias y los deseos de la multitud. La fuerza resistente actúa y hay que componerla en concordancia contraria a los procesos de globalización.

# La rebelión del 27 de Febrero de 1989: *multitud, poder constituyente y Hugo Chávez en la Venezuela actual*

Juan Antonio Hernández

Estudiante del Doctorado en Literatura de la Universidad de Pittsburgh. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía "José Antonio Ramos Sucre" en Venezuela (1990) y es autor de un libro de crítica literaria sobre Jorge Luis Borges titulado *Biografía del infinito* (2001)

**"Llega la bulla, comienza la fiesta brava –de verdad: brava, olor a bestia absoluta, cómo evitar ese choque final, con qué sogá imposible domar aquel vértigo."**

José Roberto Duque

En un texto definitorio de políticas poblacionales, las Constituciones Sinodales de finales del siglo XVII, la iglesia colonial caracteriza dos grandes agrupamientos humanos destinados a ocupar el territorio de lo que actualmente constituye Venezuela. En primer lugar, los "padres de familia", -descendientes de europeos, propietarios de esclavos y haciendas- y, por el otro, la "multitud promiscua", agrupando a los negros, -esclavos o cimarrones-, indios, -reducidos o alzados-, mujeres, niños y las diversas castas de mestizos. Dichas "Constituciones" ejercerían una vasta y dilatada influencia, si pensamos que estuvieron en vigencia hasta las primeras décadas del siglo XX. Según creo, es posible pensar en la presencia de esta distinción, -entre "padres de familia" y "multitud promiscua"-, en uno de los textos claves, en torno a la fundación simbólica del Estado y la nación, escritos en Venezuela. Me refiero a *Cesarismo democrático*<sup>3</sup>, de Vallenilla Lanz, libro que registra negativamente, al narrativizar la historia del siglo XIX venezolano, la articulación entre el concepto de "multitud" y el de "máquina de guerra"<sup>4</sup>.

*Cesarismo democrático*, -hecho traducir al italiano por Mussolini quien, al parecer, encontró en el texto una "afortunada" anticipación del fascismo-, ubicándose en el conocido paradigma positivista del determinismo racial y geográfico, se plantea el problema de la "constitución material" de Venezuela a partir de las guerras de independencia del siglo XIX. Su tesis central es que existe una tendencia "natural" a la disgregación de la nación y el Estado, producida por el hecho de que éstos nacieron de las acciones rebeldes de "hordas bárbaras", (los llaneros de Boves y Páez), las cuales, a través de la simbolización histórica y de la codificación del aparato jurídico-político, se convirtieron, "casi por arte de magia", en pacíficos y disciplinados ciudadanos. Resulta curioso encontrarse con ciertas imágenes de Vallenilla en las que compara, una y otra vez, a los llaneros que conformaron la fuerza principal de los ejércitos independentistas, con "pueblos nómadas" sólo interesados en la destrucción de los blancos y en el pillaje de sus bienes (Pp. 81, 82 y 83). Según creo, tales imágenes, producidas desde cierta "prosa de la contrainsurgencia" (Guha), podrían leerse como la inversión, casi especular, de algo análogo a una máquina de guerra multitudinaria, de un devenir máquina de guerra de la multitud, presente, como algo salvaje a reducir, en el momento mismo de la fundación del Estado nacional.

Sabemos, a partir de Deleuze y Guattari, que la historia se escribe desde la perspectiva del sedentarismo estatal. La

máquina de guerra es la alteridad absoluta en relación con la máquina del Estado y cada vez que se presenta alguna clase de insurgencia contra éste asistimos a la actualización de una máquina de guerra<sup>5</sup>. Productora de espacios *lisos* que deshacen los encierros o estriaciones de la familia, la propiedad privada y el Estado, la máquina de guerra nos confronta, además, a nivel de la *noología*, -de la historicidad de las imágenes del pensamiento-, con el problema de cómo sustraer el pensar al modelo del Estado o a la imagen del pensamiento trazada por el Estado. Creo que en Vallenilla Lanz resulta obvio un pensamiento que concibe a la multitud y a la máquina de guerra desde una escritura de la historia que deviene en aparato de captura. Quizá no sea de extrañar que dicho pensamiento reaparezca, como veremos más adelante, en el contexto de la rebelión del 27 de Febrero de 1989, a través de diversas voces de la esfera pública venezolana, las cuales intentan convertir, en el plano simbólico, a la multitud en sujeto popular.

Tanto la multitud como la máquina de guerra podrían concebirse como multiplicidades rizomáticas que se conectan e interpenetran, en el plano de immanencia, de las más diversas e inesperadas maneras. Los nexos más evidentes estarían tanto en su particular relación con el espacio como en su absoluta exterioridad en relación con el Estado. Aquí cabría notar que, para la tradición hobbesiana, tal como señala Virno en su ya clásico artículo, la multitud es una especie de residuo del "estado de naturaleza" dentro de la sociedad civil<sup>6</sup>, un sujeto que "evita la unidad política", "recalcitrante a la obediencia" y que, por lo tanto, "nunca alcanza el status de personaje jurídico". Es por ello que Beasley-Murray<sup>7</sup>, siguiendo los argumentos de Virno y Negri, nos dice: "Intentar adoptar la perspectiva de la multitud (...) no ofrece las mismas comodidades que el lazo sentimental de los estudios culturales con lo popular. Sin promesas, sin pactos: estamos en un mundo incierto de traición y decepción. Donde el populismo siempre puede imaginar que el pueblo está de su lado (y que él está de lado del pueblo), la lectura de Virno nos alerta ante el hecho de que nunca se puede confiar en la multitud, que es una fuerza desconocida e incommensurable" (161).

Y, precisamente, entre los elementos en juego dentro de las diversas representaciones producidas, tanto desde la llamada "sociedad civil" como desde el Estado, sobre el 27-F, aparece, de manera recurrente el problema de la ciudadanía popular y de la identidad del pueblo después de aquella insurrección. Uno de los elementos que aparecen, una y otra vez, en una repetición plena de ansiedad, es la idea de que

con el 27 de Febrero nació otro "pueblo", como podría verse, a manera de ejemplo, en la entrevista a la economista Judith Valencia en el documental de Liliam Blaser "27-F de la concertación al desconcierto".

La multitud es una fuerza incommensurable que irrumpe para "mostrar un poderío y no para tomar el poder", parafraseando a Negri. Por eso al relacionar la idea de multitud con la "traición de los subalternos", frase tomada de Guha, Beasley-Murray apunta: "Ahora es posible reafirmar el riesgo del populismo: la multitud amenaza con sorprender a cualquier caudillo populista desprevenido" (161-162).

Todos los testimonios de la época parecen indicar que el populismo venezolano, articulado, por entonces, alrededor del partido Acción Democrática y su líder Carlos Andrés Pérez, fue sorprendido por la violentísima irrupción de la multitud en las calles de Caracas y, con menor intensidad, en el resto de las más importantes ciudades del país. La implementación del clásico "paquete de medidas económicas", -impulsado por los organismos financieros internacionales y que implicaba, a largo plazo, el desmantelamiento del Estado de bienestar y la llamada "modernización" de la economía-, ha sido señalada, por la gran mayoría de los sociólogos y politólogos, como las causas más inmediatas del levantamiento. Se ha hablado de la ruptura de un "pacto tácito" entre los sectores dominantes y los subalternos el cual, -al sustentarse en un modelo estatista de distribución de la renta petrolera-, garantizó, por décadas, la pasividad de los explotados. Como testigo menor de aquellos hechos quisiera recordar cómo aquella vasta movilización de las masas, nunca antes vista en Venezuela, desbordó, en pocas horas, la capacidad represiva de una fuerza policial de varios miles de hombres. El llamado "plan Avila", de seguridad del Estado, desplegado, ante este hecho, un número aún mayor de miles de agentes del orden, provistos de armas de guerra, de la Guardia Nacional, los cuales se vieron, a su vez, rebasados por la violentísima respuesta de la multitud. Finalmente el gobierno de Carlos Andrés Pérez decretó la suspensión de las garantías constitucionales y el toque de queda, en la tarde del 28 de Febrero, con la subsecuente movilización de otros miles de soldados, esta vez del Ejército Nacional, apoyados por gran cantidad de tanques y helicópteros artillados. Sólo así, después de tres días de violentísimas refriegas y combates, pudo ser sometida aquella insurrección, con saldo de miles de muertos y heridos. En este punto quizá valga la pena abrir un breve paréntesis y plantear la cuestión de la cuantificación de las víctimas del terrorismo de Estado tras aquellas jornadas. Con gran ansiedad el Estado y casi todos los medios de comunicación social se

dedicaron, en los días subsiguientes a minimizar los resultados de la masacre. Esto último será ironizado por José Roberto Duque<sup>8</sup>, autor al que nos referiremos más adelante, en la dedicatoria de uno de sus relatos: "Dedico esta especie de relato a los 247 muertos oficiales y a los otros miles de muertos (extraoficiales pero muertos al fin) del 27 de Febrero de 1989" (81).

Dos publicaciones, de gran importancia por su enorme difusión en la esfera pública venezolana, *El día que bajaron los cerros y 27 de Febrero, cuando la muerte tomó las calles*, conforman las dos colecciones de crónicas, análisis, entrevistas y fotografías, más completas sobre los hechos de aquella fecha<sup>9</sup>. Se trata de libros masivos, en un formato ágil y de fácil lectura que facilitó, enormemente, su éxito editorial. Junto a esto, habría que agregar el hecho de que fueron editados por la compañía editora "El Nacional", encargada de la publicación del que quizá sea el periódico más importante de Venezuela. Vinculado a cierta intelectualidad liberal de "izquierda", "El Nacional" expresa, además, los intereses político-económicos de la familia Otero-Vizcarrondo, una de las más poderosas del país. La lista de los que escriben y suministran testimonios fotográficos en ambos libros ha conformado, en las últimas décadas, la élite de los comunicadores sociales venezolanos y de los articulistas de opinión: José Ignacio Cabrujas, Ibsen Martínez y Manuel Caballero, destacan, entre otros, por provenir de la vieja izquierda de los 60 y 70 (particularmente Caballero y Cabrujas) y por el gran protagonismo, mediático-político de los tres. A manera de ejemplo, Cabrujas, fue miembro integrante de la Comisión Presidencial para la Reforma del Estado, durante el propio gobierno de Carlos Andrés Pérez<sup>10</sup>. Mientras Caballero es un prestigioso integrante de la Academia Nacional de la Historia. Por otro lado, no creo que sea casual, al leer sus reflexiones sobre el 27 de Febrero, que dos de ellos, -Ibsen Martínez y José Ignacio Cabrujas-, hayan sido prolíficos autores de telenovelas, de cierto contenido social, con enorme popularidad y éxito.

Creo que estas publicaciones de "El Nacional" podrían caracterizarse, desde la "perspectiva de la multitud", como análogas a la idea deleuziana de aparatos de captura con los cuales se interesaría, en el plano de lo simbólico, territorializar la máquina de guerra, convertir a la multitud en pueblo, llenar la violenta fisura abierta en la simbolización política de lo real, colocar el acontecimiento, el *jetzeit*, el tiempo del ahora benjaminiano dentro de una teleología que reduzca o domestique su peligrosa irrupción. Lo que he hecho es intentar leer algunos de estos textos, (los de Martínez y Caballero, en estas notas), como afines a lo que Guha ha caracterizado como "prosa de la

contrainsurgencia". Estarían en correspondencia, aunque, por supuesto, no serían idénticos, a lo que el crítico hindú ha descrito como la "urgencia" o "inmediatez" del discurso primario sobre la insurgencia. Y, por eso, a pesar de que no se trata de textos directamente oficiales, como en la taxonomía de Guha, llevan implícitas las ideas de sociedad civil, Estado y sujeto popular que colocan a la multitud en el lugar subalterno de una fuerza bárbara, propia del "estado de naturaleza". Así, por ejemplo, ante el quiebre de la simbolización de la identidad del sujeto popular, Ibsen Martínez propone lo "dionisiaco marginal" como un concepto que fije la atmósfera de fiesta violenta y catártica que, según él, recorría los saqueos del primer día del levantamiento. En su crónica, "Pavor de lo que somos", asoman otras ideas ligadas, difusamente, a la noción hobbesiana del contrato social. La multitud, (metonimizada, en esta crónica, por tres mujeres embarazadas, habitantes de los barrios, quienes tratan de saquear una joyería), queda relegada a la barbarie previa al pacto que funda lo social. Al mismo tiempo y de manera previsible, el texto recoge, con una mezcla de ansiedad e ironía, la pérdida de la función mediadora del representante político, del dirigente, alto o medio, de los partidos tradicionales, -socialcristiano y socialdemócrata-, y cuya capacidad de convocatoria, de existir, podría permitir negociar o restablecer el pacto. Por eso termina diciendo: "Un solicitante de votos en, a la Venezuela de hoy, ni más ni menos que un vendedor de pararrayos andando en descampado en medio de una tormenta eléctrica..." (18).

En "Lunes, rojo y negro", Manuel Caballero recoge, de manera igualmente irónica, las diversas explicaciones en torno a los sucesos: la presencia de los delincuentes, de extranjeros indocumentados, la especulación comercial con los precios de los alimentos y del combustible, la acción de lo que caracteriza como "restos de la subversión extremista", dentro de los enfrentamientos armados. Como historiador profesional, Caballero apela al texto clásico de George Rudé, *La multitud en la historia*, para clasificar el levantamiento como algo similar a las "revueltas del hambre" propias de la Europa preindustrial. Al comparar el 27 de Febrero con la insurrección que derrocó a la dictadura de Pérez Jiménez, "el 27 de Febrero fue un 23 de Enero social", parece introducir, sin darse cuenta, una distinción entre lo social y la política que hace depender a esta última de la mediación de los partidos, de la sociedad civil y, en definitiva, de una concepción de la política como representación, lo cual, como ha señalado Negri, es uno de los mecanismos desplegados por los poderes constituidos en su intento permanente de reducir o domesticar el poder constituyente de la multitud. Luego de aludir, críticamente, al Vallenilla Lanz, ya citado, de *Cesarismo democrático*, traza, una vez más, la transformación simbólica de la multitud en sujeto popular: "Porque entendámonos: no existen "dos bravos pueblos" sino uno solo. Y él contiene, como todo conglomerado humano, (y como todo individuo) lo mejor y lo peor. En él hay obreros y vagos, vírgenes y putas, ladrones y gente honrada, y a veces todo eso en una misma persona" (121).

Lo que Caballero no reconoce, en el pseudo-humorístico pasaje anterior es, precisamente, la crisis de representación de la multitud como "pueblo" a la luz de la rebelión febrerista. Si algo muestra la enumeración de Caballero es, precisamente el carácter radicalmente heterogéneo del

multitudinario sujeto subalterno que tomó las calles en aquellos días. Pero no seamos injustos. La asociación simbólica entre el 27-F y el 23 de Enero coloca en el debate la cuestión del poder constituyente, ya que, como es sabido, el 23 de Enero de 1958 una nueva etapa política surgió en Venezuela con el derrocamiento de la última dictadura militar del siglo XX. La cuestión del poder constituyente, en relación con el 27-F, sería abordada, desde posiciones de izquierda, por dos de los protagonistas del levantamiento militar del 4 de Febrero de 1992, Douglas Bravo y Hugo Chávez, los cuales entienden la insurgencia del proyecto bolivariano como una consecuencia de la rebelión de la multitud en 1989. No son los únicos. Pero, según creo, sus declaraciones son sintomáticas de cierto imaginario nacional-popular que en tiempos de globalización o imperio no ha sido suficientemente problematizado por la izquierda venezolana. En el libro de entrevistas del periodista Alberto Garrido, *Guerrilla y conspiración militar en Venezuela*<sup>10</sup>, se intenta una genealogía de la rebelión del Movimiento bolivariano, en 1992, de la cual participan la vieja izquierda armada de los 60, -encarnada por Douglas Bravo-, y altos oficiales del ejército, radicalizados hacia la izquierda como William Izarra. La conclusión es, para ambos obvia: en el 27 de Febrero "nació" (sic) un poder constituyente que condujo al alzamiento cívico-militar y, posteriormente, al triunfo electoral de Hugo Chávez en 1998. La misma luzidez en torno a la presencia de un "poder constituyente" en el 27-F, aparece en la entrevista concedida por Chávez al historiador Agustín Blanco Muñoz<sup>11</sup>.

Todo lo anterior nos sitúa ante la reivindicación del alzamiento social del 27 de Febrero hecha por el actual gobierno de Hugo Chávez. Creo que sería muy fácil ver en esa reivindicación una simple instrumentalización populista de los hechos de hace trece años. Habría que comenzar por destacar la heterogeneidad política de los factores que conforman lo que en Venezuela se ha dado en llamar "Movimiento Bolivariano" o "chavismo". Dentro de esta heterogeneidad se encuentran desde sectores que se identifican con un imaginario nacional-popular hasta militantes de las corrientes más radicales del autonomismo, entre los que se hallan, para tan sólo citar una referencia, seguidores de Antonio Negri. Para estos últimos sectores la reivindicación del "Caracazo" forma parte central de un imaginario colectivo que interpela "desde abajo" a Chávez y a su gobierno<sup>12</sup>. Y quizá esta posibilidad haya quedado evidenciada en el contraste radical entre las dos recientes conmemoraciones que se produjeron el 27 de Febrero del presente año. Por una parte los sectores tradicionales, -la burguesía, los sindicatos patronales, etc, intentaron representar la fecha como un evento luctuoso, "una tragedia que no debería repetirse". En la acera opuesta, confluyeron diversas fuerzas sociales que acompañaron al Presidente Chávez, dentro de una manifestación multitudinaria, -con muy pocos antecedentes en la Venezuela contemporánea-, reivindicando la rebelión de 1989 como un momento de ruptura con la pasividad social de décadas pasadas y como una muestra de la potencia del cuerpo colectivo de la multitud. La reivindicación "chavista" del "Caracazo", a través de diversas operaciones simbólicas, resulta, de este modo, un reconocimiento, lleno de paradojas y contradicciones, del poder constituyente expresado por la rebelión febrerista.

Esto último me hace releer algunas imágenes del "Caracazo" que nos ofrece un autor de la más reciente narrativa venezolana. Creo que, como sostiene Reinaldo Iturriza<sup>13</sup>, no existe, por ahora, mejor representación literaria del 27-F que la escrita por José Roberto Duque, en su libro de cuentos *Salsa y control*, publicado en 1996. Duque, -quien, por cierto, en el 2001, se encontró entre los finalistas del Premio de novela Rómulo Gallegos-, en un tono coloquial y realista, cercano a la crónica urbana, coloca en relación a un conjunto de personajes subalternos durante las acciones de la rebelión febrerista. En un momento clave de *Salsa y control* encontramos las siguientes imágenes en torno a la rebelión de la multitud: "Llega la bulia, comienza la fiesta brava -de verdad: brava, olor a bestia absoluta, cómo evitar ese choque final, con qué saga imposible domar aquel vértigo" (63).

"Con qué saga imposible domar aquel vértigo", se interroga Duque. Creo, me atrevo a decir, que tal "imposibilidad" de domar a la "bestia absoluta" es la metáfora que José Roberto ha encontrado para expresar lo que algunos llamamos "poder constituyente". Y si esto es así, tal "imposibilidad" resultaría análoga a la que Spinoza, en el *Tratado Teológico Político*, nos señalara al plantearnos la imposibilidad de que la multitud entregue su potencia, su poder constituyente, a los poderes constituidos, hasta el punto de dejar de ser temida por aquellos que detentan el poder<sup>14</sup>.

1 Vallenilla Lanz, Laureano: *Cesarismo democrático: Estudios sobre las bases sociológicas de la constitución efectiva de Venezuela*. Los libros de El Nacional, Caracas, 1999.  
2 Antonio Negri, Paolo Virno, Michael Hardt y Warren Montag, entre otros, han teorizado en torno a la multitud, como sujeto reprimido por la teoría política moderna, a partir de la distinción entre poder y potencia en el pensamiento spinoziano.  
3 La conceptualización de la "máquina de guerra" se encuentra desplegada en Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Gre, Textos, 1988.  
4 Véase: Patten, Paul: *Deleuze and the Political*, Routledge, 2000. Pá. 111.  
5 Virno, Paolo: "Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus", in: *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Virno, Paolo y Hardt, Michael, eds. University of Minnesota Press, 1996. Pá. 200.  
6 Véase: Brasley-Murray, Jon: *Hacia unos estudios culturales impopulares: la perspectiva de la multitud*. En: *Nuevas perspectivas desde sobre América Latina: el desafío de los Estudios Culturales*. Textos editados por Isabel Moreña, Editorial Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Chile, 2000.  
7 En: *Salsa y control*. Monte Avila Editores, Caracas, 1996.  
8 Editora El Nacional/Editorial Ateneo de Caracas, Venezuela, 1989 y: *Cuando la muerte tomó las calles*. Editora El Nacional/Editorial Ateneo de Caracas, Venezuela, 1990.  
9 Fernando Coronil recoge este dato, relevante para la realidad de lo político en Venezuela, en su libro *The Magical State: Nature, Money and Modernity in Venezuela*. University of Chicago Press, 1997. Caracas, 1999.  
10 Véase: Garrido, Alberto: *Guerrilla y conspiración militar en Venezuela*. Fondo Editorial Nacional, Caracas, 1997.  
11 Véase: Blanco Muñoz, Agustín: *Había el Comandante*. En un momento determinado de la conversación Chávez, en aquel momento (1998) candidato presidencial, sostiene: "Aquí el 27 de Febrero de 1989, explotó el poder de un pueblo, el poder constituyente de un pueblo que está ahí, a veces adormecido, a veces congelado. Pero hay situaciones históricas que lo movilizan, que lo despiertan, que lo hacen explosivo y explosivo." Pá. 578.  
12 Esta es la perspectiva sugerida por nuestro amigo Roland Denis en *Los fabricantes de la rebelión*. Editorial Primera Línea, Caracas, 2001.  
13 En su excelente trabajo, inédito, "Pensar el 27-F", en el que abordó un conjunto de imágenes fotográficas, tomadas de la prensa nacional, en torno a aquellos acontecimientos.  
14 Spinoza citado por Warren Montag: *Bodies, Masses and Power: Spinoza and his Contemporaries*. Verso, London-New York, 1999. Pá. 70.

## Postscriptum: 17 de abril de 2002

Los recientes eventos del 11 al 14 de Abril en Venezuela exigen una reflexión mucho más detenida que estas líneas rápidamente escritas. Luego de consultar diversas fuentes, ligadas a sectores alternativos en Venezuela, me arriesgo a afirmar que lo ocurrido debe verse como parte de una estrategia mayor, elaborada por sectores fascistas, para sacar del poder al Presidente Chávez y destruir toda posibilidad de movilización de los actores sociales que se oponen a las políticas neoliberales. Como se recordará el 11 de Abril, en Caracas, una significativa movilización de sectores opositores al Presidente Chávez fue desviada, repentinamente, de su curso previamente anunciado. Los organizadores de esa marcha representaban, de manera mayoritaria, sectores empresariales, de la clase media autoproclamada como "sociedad civil" y dirigentes de un sindicalismo cuya legitimidad clasista se encuentra fuertemente cuestionada. El desvío de la ruta de la movilización hacia el palacio de gobierno provocó un confuso incidente de violencia en el que, aparentemente, intervinieron francotiradores no identificados hasta ahora. La muerte de unas 12 personas, la mayor parte de ellas "chavistas", fue la excusa perfecta para que los sectores opositores alegaran la "ingobernabilidad" del país y se produjera un intento de golpe de Estado que desalojó a Chávez de las instancias de poder formal por 48 horas. En esas horas, la junta cívico-militar que había secuestrado a Chávez, declaró disueltos todos los poderes constituidos y la constitución misma, mecanismos legitimados en seis elecciones diferentes durante los últimos 3 años. Todo esto con la complicidad abierta de los medios de comunicación masivos. Durante las 48 horas de la junta cívico-militar, grupos golpistas, policiales y paramilitares, reprimieron, con particular violencia, las movilizaciones de masas que tomaron la calle para defender los espacios democráticos conquistados en los últimos años. Aún no se sabe con certeza el número de víctimas de esas prácticas terroristas que, en mi opinión, resultan perfectamente coherentes con la violencia de los francotiradores del 11 de Abril. Lo demás es mucho más conocido: las masas de habitantes de los barrios no abandonaron las calles y militares leales al Presidente Chávez derrocaron a la efímera dictadura impuesta mediáticamente. Pareciera confirmarse, a partir de todo lo anterior, que el proceso de poder constituyente abierto por la rebelión multitudinaria del 27 de Febrero de 1989 aún no se ha cerrado, permanece abierto en una dialéctica complejísima de interacción con el populismo de izquierda de Hugo Chávez. Pareciera, finalmente, que la multitud, en tanto trama material de cuerpos, afectos y devenires, creando y recreando lo social "desde abajo", seguirá determinando las acciones de los sectores en lucha por el poder del Estado. El problema, por supuesto, continúa siendo cómo pensar a la multitud por fuera de los aparatos de captura del Estado, cómo pensar esa fuerza irrepresentable que contiene, para citar una vez más a Spinoza, la frágil promesa de la democracia absoluta.



# Las estéticas populares: “Geometría y misterio de barrio”

Nelly Richard

Crítica y ensayista; autora –entre otras publicaciones- de *La insubordinación de los signos* (1994) y *Residuos y metáforas* (1998)

Lo popular subvierte las ideologías del gusto estético con sus materiales disonantes que abigarran las geografías cotidianas donde conviven, a veces sordamente a veces estridentemente, rebeldías, ilegalidades y bastardías.

¿Cómo exaltar la conmoción de estos fragmentos heteróclitos, no autorizados por la síntesis homogeneizante de la cultura oficial?

El tema de las culturas populares, de cómo referirse a ellas y abordar estéticamente sus territorios existenciales, sus flujos de imaginario y sus materiales simbólicos, sus composiciones de lenguaje y sus desórdenes de estilo, es un tema rodeado de dificultades. Tres de los mayores peligros que acechan la referencia a lo popular son: la *mitificación ideológica* (la sustancialización de la categoría Pueblo en un bloque heroico sin fisuras que, por definición, se movería en la dirección siempre correcta o deseable de lo político-revolucionario o bien de lo emancipado), la *romantización nostálgica* (la folklorización de las tradiciones y memorias de lo popular desde una fantasía primitivista de pureza originaria y de incontaminación) y el *paternalismo condescendiente* (la domesticación de sus energías bajo una jerarquía clasista del gusto y la representación que recupera lo popular inferiorizándolo, neutralizando su potencial desviante).

¿Cómo, desde el arte, abordar lo popular *no populista*mente: sin esencializar su categoría, sin dogmatizar su referencia, sin mitificar su significado, sin romantizar su existencia?

Aún sabiendo de estos peligros y dificultades, es vital para la creatividad artística, potenciar la fuerza crítica de los desarreglos de la mirada y del juicio con que lo popular pervierte y subvierte los marcos y enmarques vigilados por las ideologías del gusto de la tradición elitista de las Bellas Artes. Hace falta que el arte les de un régimen de intensidad a las mixturas disonantes de hablas sin pertenencia fija que se oponen a las traducciones uniformes, disciplinantes, de las gramáticas hegemónicas de la serialidad y la pasividad. El desafío consiste en saber cómo exaltar la conmoción de estos fragmentos heteróclitos –no autorizados por la síntesis homogeneizante de la cultura oficial– con que lo popular abigarra las geografías cotidianas donde conviven, a veces sordamente a veces estridentemente, rebeldías, ilegalidades y bastardías.

En esta línea de preocupaciones se sitúa el proyecto de Juan Castillo, *Geometría y misterio de barrio* (2001), que busca “un punto de diálogo con lo “popular” *sin victimizarlo ni redimirlo*, sólo dar cuenta de su circulación y de los *desajustes de voz* que se producen entre las identidades populares y el formato hegemónico que normaliza y castiga las versiones no autorizadas por su imaginario conservador”<sup>12</sup>.

## CENTRO Y PERIFERIA

Primero, el barrio: su comunalidad de vivencias y callejos. J. Castillo se instaló a vivir por cuatro meses en la calle Club Hípico, a la altura de Carlos Valdovinos, Comuna Pedro Aguirre Cerda, para realizar un proyecto de arte que contemplaba, entre otras acciones, entrevistar a algunos de los habitantes de este barrio periférico para grabar el relato de sus sueños; documentar fotográficamente el adentro y el afuera de sus casas (y también sus objetos más queridos) en un registro de imágenes que luego se trasladó a una página Web de la pantalla electrónica; realizar una instalación-video (Galería Metropolitana) en base a cajas de luz que llevaban impreso un retrato serigráfico de los entrevistados; proyectar sus rostros de noche en las históricas paredes de un hospital inconcluso; serigrafiar esos rostros y fragmentos de los sueños en carteles que se pegaron en los muros y el pavimento de parte de la comuna.

El “artista en residencia” Juan Castillo firmó con el barrio un pacto de solidaridad comunitaria que le permitió adentrarse en un mundo de familiaridades ya archivadas en rutinas y parentescos, evitando así que la prepotencia conceptual del arte llegara a violentar la doméstica conciencia de sí a través de la cual el barrio se intercomunica diariamente. Vivir en el barrio generó un marco de convivencia que puso el arte en relación horizontal con la red de intercambios y reciprocidades de las vidas comunes, de las vidas de la comuna, que no se sintieron agredidas por la brusquedad de una mirada intrusa, violadora, que se hubiese saltado los protocolos básicos de la confianza.

El articulador de las operaciones desplegadas por J. Castillo fue la Galería Metropolitana: extraño proyecto que, en la misma comuna de Pedro Aguirre Cerda, trata de proponer una alternativa (de barrio) a los circuitos galerísticos institucionales y comerciales de Santiago. La arquitectura metálica del galpón de arte cita la precariedad de las construcciones industriales de la comuna haciendo un guiño de materialidades que subentiende el precio de las difíciles economías de la sobrevivencia que sus directores comparten *igualmente* con los vecinos y, también, replica el gesto que lleva a sus habitantes a construir “una extensión de la propia casa (hacia lo que era su patio trasero), agregando nuevas piezas a la casa o readecuando para procurarse un espacio donde ejercer

alguna ocupación (peluquerías, bazares, talleres, etc.)”<sup>13</sup>. Es decir que Galería Metropolitana dialoga sobre arte con el barrio desde un espacio que se funde y se confunde con el resto de la cuadra, haciendo pasar casi desapercibido su corte artístico-cultural si no fuera porque, en el frontis del galpón de arte, un neón rojo hace fluorecer, intermitentemente, el nombre de *Galería Metropolitana*.

¿En qué *no* se parece esta galería a los centros de arte que las casas de la cultura municipales de las comunas más pobres de Santiago suelen habilitar para labores de extensión y difusión culturales; en qué la Galería Metropolitana *no* recuerda “la tarea estatal, nacional, pedagógica, de llevar el arte al pueblo, emulando el arte en campaña, en carpa artística, en tren, en *container* cultural, en casa de la cultura, en centro artístico municipal, o programa ONG alternativo o para-estatal”<sup>14</sup>?

Una de las principales diferencias entre los centros de arte poblacionales y esta galería radicaría en que las obras que ahí se muestran son producciones emergentes de artistas generalmente ligados a las Escuelas de Arte de la Universidad de Chile, de la Universidad Católica, de la Universidad Arcis, etc., que se caracterizan por el sello autorreflexivo de un experimentalismo artístico que adopta sobre todo el género de la “instalación” y que se legitima recurriendo al aval discursivo de la crítica académica. La acentuación paródica (“metropolitana”) que exhibe el nombre propio de la Galería Metropolitana designa la centricidad de esta red de medios institucionales y de recursos de valorización crítica –ratificada por el verosímil artístico de ciertas galerías establecidas (Gabriela Mistral, Posada del Corregidor, Animal, Balmaceda 1215, etc.)–; una centricidad que Galería Metropolitana busca des-centrar, para que las obras tengan la oportunidad de lanzarse a la aventura de nuevos tráficos de sociabilidad artística volcados hacia los márgenes –imprecisos– de la ciudad.

Pero, ¿basta con invertir la dirección del tránsito –de las caminatas– que lleva los pasos de los visitantes de exposiciones a converger habitualmente hacia las galerías del “centro” (“la Galería Metropolitana como forzamiento de desplazamiento, como desmontaje de los circuitos prefijados (las rutas y horarios de la locomoción colectiva”<sup>15</sup>), para que la propuesta de un lugar alternativo, de una galería de barrio, se formule *críticamente* como “una operación dislocadora de los sistemas de estratificación cultural, por ejemplo, de las relaciones entre arte y clase social y de las relaciones entre alta cultura y cultura popular”<sup>16</sup>? ¿Basta con trasladar físicamente los cuerpos del centro hacia la prestada marginalidad del suburbio que les sirve de decorado a sus exóticas visitas de turismo

cultural; basta con invitar esos cuerpos excursionistas a compartir la escena –una noche de inauguración– con otros cuerpos tan distintos y distantes en sus formaciones de gusto, en sus ritos culturales, en sus modulaciones de la sensibilidad, para modificar las asimetrías del poder que separan centro y márgenes, lo culto y lo popular, lo rico y lo pobre, lo hiperrepresentado y lo subrepresentado, lo legitimado y lo deslegitimado? ¿Qué valor tiene el encuentro forzado entre dos idiomas que cohabitan pasajeramente sin conocerse ni reconocerse (“que se miran sin tragarse”, dice Lemebel): el lenguaje del *neconceptualismo del arte de la instalación* que ha sido entrenado por los catálogos de las bienales internacionales y el habla de las *culturas populares* cuya cita visual es generalmente excluida (sin la menor conmisericordia) del cifrado intertexto galerístico-metropolitano de la mayoría de las obras ahí expuestas que privan así a sus (no-entrenados) espectadores de todo



auxilio de comprensión? ¿Significa esta cohabitación forzada algo más que una pintoresca escenografía de la promiscuidad donde lo popular, si bien desata fantasías de marginalidad bohemia, no logra acceder (ni su categoría, ni sus sujetos) a un real protagonismo de interlocución crítica en el debate sobre las definiciones de la cultura? ¿Es capaz el proyecto de Galería Metropolitana de darle un exigente rango de contradicciones a la suma de equívocos y malentendidos que separan, por un lado, “al indiferente ojo poblador que hace un paréntesis entre la programación de Sábados Gigantes y la feria libre para ojear a la pasada las obras de los artistas plásticos que se exponen a la mirada iletrada del margen” y, por otro, “el arte culto, la reflexión axiomática del concepto visual, los pliegues laberínticos del complejo pensar”<sup>17</sup>?

¿Qué haría falta para que el gesto de des-enmarcar el regularizado hábito galerístico del centro produzca alteraciones no sólo en la *circulación* de las obras (haciéndolas cambiar simplemente de *lugar* de exhibición) sino también, y sobre todo, en las gramáticas de *producción-recepción* del arte? ¿Cómo convertir la zona de roces y fricciones de la Galería Metropolitana en una ocasión para que el arte investigue su propia zona de tumultos y beligerancias: de polémicas del juicio, de rupturas de la experiencia, de conflictos de aceptabilidad cultural, de disyunciones de la mirada entre, por ejemplo, lo *crítico-experimental* y lo *pedagógico-comunitario* como dos registros a menudo opuestos en sus voluntades de operación con el lenguaje?

Recordemos, en efecto, que una larga historia de enemistades —que subyace al conflicto populismo/vanguardias— opone dos modos contrarios de tratar los signos: mientras el arte populista se rige por el imperativo pedagógico, vulgarizador y concientizador, de querer transmitir el realismo de una esencia (lo popular como arquetipo de lo nacional) o la incontrovertibilidad de un dogma (lo popular como emblema de lucha y resistencia social) acudiendo a la referencialidad y la identificación directas para que la obra refleje (“ilustre”) la “temática” popular, el experimentalismo de las vanguardias se dedica, por su lado, a convertir el lenguaje mismo en objeto de sospecha y autoreflexión con sus fracturas y desmontajes estético-formales, distanciándose así de la “ilusión referencial” que suele guiar a las retóricas denunciadoras y contestatarias de lo testimonial. Este conflicto entre populismo y experimentalismo gira en torno, nada menos, que al concepto de “representación”, en el doble sentido —artístico, político— de la palabra: como mecanismo de figuración/transfiguración (el arte) o de delegación/sustitución (la política) de una escena, un cuerpo o una voz, que usurpan un lugar sea tomando “la apariencia de...” sea hablando “en nombre de...”.

No es fácil, entonces, conectar entre sí estos dos lenguajes que, tampoco, deben ser reconciliados a la fuerza ya que sus antagonismos y controversias de signos y representación son parte activa del debate crítico sobre las políticas y las poéticas del arte. Pero de cualquier modo vale la pena “asumir el desafío de hacer arte en lugares de Santiago donde se hablan idiolectos de sobrevivencia, donde la lectura de las obras pasará por códigos muy distintos al de las escuelas de arte donde se forma-

ron sus autores, al de los circuitos internacionales de arte donde algunos ya están ingresando, al de los museos y las bienales. ¿Cómo entender estos proyectos de arte que incorporan la pobreza en su armazón? ¿Dónde se los puede inscribir y hacer productivos? ¿Cómo hacer su crítica?”<sup>18</sup>.

Para que el contradiscurso del barrio logre formular una crítica política de la economía metropolitana del arte de galerías, hace falta, primero, que “centro” y “periferia” —dos términos sobreentendidos por la cartografía de opuestos frente a la cual Galería Metropolitana toma posición— no sean concebidos como localizaciones fijas, bloques homogéneos, categorías absolutas y rigidamente enfrentadas entre sí por antagonismos lineales, sino puntos móviles en un diagrama de fuerzas que circulan, transversalmente, por regiones de segmentación dispersa. Hace falta, también, saber que las “instituciones” no son espacios completamente lisos, uniformemente saturados por una racionalidad oficial del poder total, sino planos a menudo accidentados por fallas que echan a perder el diagrama de una sistematicidad absoluta (la malla de ciertas instituciones “centrales” es suficientemente porosa para que se filtren en ella significados de oposición), y que la “periferia” y sus “márgenes” carecen de la pureza heroico-contestataria de una radical externalidad al poder (ciertos espacios declamativamente “marginales” no logran trastocar ni mínimamente las composiciones de enunciados de lo hegemónico, porque sólo reproducen su sombra invertida en una réplica simétrica). La parodia en neón de la Galería Metropolitana debe incorporar la complejidad diagramática de estas zonas de agudas paradojas donde el valor crítico-oposicional del arte se juega midiendo cada una de las brechas e intersticios que separan las categorías (centro y periferia; márgenes e instituciones) de su autoveridificación.

Es cierto que hay que redoblar la vigilancia crítica en torno a los simplismos de cualquier confrontación binaria (centro/periferia, lo oficial/lo alternativo, lo hegemónico/lo subalterno, etc.). Pero es cierto también que este cuidado metodológico no debe impedir que la mirada cultural fije su atención en el proyecto *fuera-de-lugar* que ensaya Galería Metropolitana; un proyecto *des-ubicado* que pretende generar efectos de extrañamiento (cortocircuitos, desfases, interferencias) en el paisaje archicodificado del arte metropolitano de las galerías nacionales y que pretende, también, “reclamar, aunque sea en forma problemática, una conexión entre mundos que hoy se ven separados por la apatía y la indiferencia”<sup>19</sup>.

Al invitar el arte de galería a cruzarse con espacios y tiempos urbanos cuyas revoluciones son impredecibles, la Galería Metropolitana despierta la imaginación de obras que, sin ella, permanecerían cautivas de la estrechez y mezquindad de ciertas leyes de autoreferencialidad del arte que fueron pactadas sobre todo para evitar los clandestinajes entre bordes inciertos que el sistema cultural considera demasiado riesgosos. La no-certeza de estos bordes irregulares y, a veces, chocantes, sirve para poner en tensión un cierto neacademismo del género “instalación” que cuida demasiado el formalismo del concepto y la tecnicidad de los medios (“el abuso concep-

tual de la instalación con su sobrecarga retórica, la búsqueda de una materialidad artificial de acetato y vinilo, *la falta de espesor para ubicar sin extremos la tecnología*”<sup>20</sup>). Galería Metropolitana —que propone una “geografía en crisis” a través de la cual “entrar a lidiar con figuras mayores: la perversión económica, el desánimo ideológico, la vulgaridad institucional, la alienabilidad productiva”<sup>21</sup>— invita a las obras a pensarse en el filo de las exclusiones y las discriminaciones, de los chantajes y las extorsiones, con los que el circuito profesionalizante del arte “culto” desprecia y castiga a su otro (lo “popular”) en su afán hegemónico por secuestrar la potencia extraviviente de las *impropiedades* y las *descolocaciones* que discurren en torno a las fallas y los excedentes de lo social.

## INTERIORES DOMESTICOS

Una de las secuencias que conforma el proyecto de J. Castillo es la que registra fotográficamente las casas de la comuna cuyos habitantes le relataron sus sueños a la cámara video. Contrapuestas a las fachadas de las casas que dan a la exterioridad pública de la calle, las imágenes grabadas de los livings confían lo popular urbano al registro privado de lo doméstico (lo hogareño, lo familiar); un registro sistemáticamente devaluado tanto por el experimentalismo conceptual de las vanguardias como por el arte político que lo consideran, ambos, antiheroico: demasiado apegado a las rutinas hogareñas de lo femenino. J. Castillo se atreve a asociar lo popular a la cotidianidad de estos interiores domésticos (una cotidianeidad rebajada por el mito de lo popular heroico) en los que lo patrio, lo histórico-nacional y lo político-militante, se han miniaturizado a escala de un *souvenir* (un retrato, un cartel) que guarda el pasado utópico en el discreto recoveco de una simple memoria de todos los días.



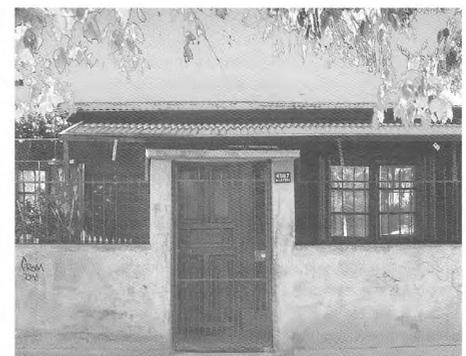
Los objetos del cotidiano, aunque formen parte de un orden simplemente doméstico, no dejan de cobrar sentido en función de “la jurisdicción del sistema de valores sociales”<sup>22</sup> que, al connotar su posesión, testimonia de un particular *habitus* de clase. Elegidos según combinaciones múltiples de repertorios simbólicos, estéticos y culturales, que exceden ampliamente la practicidad de las funciones y necesidades básicas ligadas a su valor de uso, los objetos cotidianos que modulan el orden doméstico hablan dialectos de clase tan sugerentes, aunque más

difusos y retraídos, que los emblemas de lo social que monumentalizan la historia y la política en su representación grandilocuente de lo popular.

Estos interiores domésticos de las casas del barrio Club Hípico retratados por la obra de J. Castillo motivan en el espectador la curiosidad arqueológica de descifrar la suma de consuelos y desconsuelos —hecha rutinas de aseo o decorados habitacionales— que acompañó fielmente los ascensos y descensos sociales de quienes viven en ellos. Un arte del bienestar les ha ganado finalmente a las carencias, gracias a una cuidadosa presentación de lo mínimo que combina los saldos y retazos de vidas tan precarias como los avances de aquella modernización que les sigue prometiendo comodidades y gratificaciones. Pacientes acumulaciones de objetos que se ennoblecen gracias a las simetrías guardan las pertenencias y los afectos en repisas donde la carga del sacrificio se ciñe a la parquedad del mostrar.

La solemnidad de los marcos pone orgulosamente en valor estos archivos de la pobreza, sin que nada en el entorno trate de recubrir la escasez de bienes con los signos artificiales de una movilidad social que conectaría postizamente el pasado duro y esforzado con el sueño consumista de un futuro resplandeciente. Estos livings de barrio toman partido por la memorialidad de las huellas que, aunque sólo se depositen en remanentes gastados, hablan de algo duradero en contra de la volatilidad de los tiempos con que las modas del consumo le pagan su tributo de vanidad a lo efímero. Lo “popular”, en estos livings, mantiene una prudente y recatada distancia frente a lo “masivo”, si por tal entendemos el conjunto de gestos y actitudes que uniforman las matrices del consumo industrial para estandarizar lo social bajo cosméticas publicitarias. Fuera del televisor —escenografiado como gruta mágica, como “animita”, diría Castillo—, son muy pocos los artefactos que delatan el vicio tecnológico de querer alcanzar el ritmo de novedades e innovaciones que promueve el acelerado consumo y su disipado exhibicionismo de la vitrina. Tanto la pobreza de recursos como la meticulosidad del orden con que estos livings distribuyen su interioridad doméstica, muy lejos de los despilfarros comerciales, hablan de “las orfandades, las múltiples cicatrices del desahucio” (C. Ossa) en una templada lengua de nobleza y sabiduría que mira con escepticismo los brillos de compraventa que desplegó la modernización neoliberal, en frívola complicidad con los exitismos del cambio y de la renovación.

La lectura estética que surge de estos livings desocupados, sin personajes que los llenen de señas documentales para informarnos de las procesiones domésticas y de los ritos familiares que los habitan, tiene que ver con su vaciamiento fotográfico: con la mudez de formas que, atrevidamente, renunciaron a todo anecdótico de lo humano. Estos livings sólo lucen su amalgama de estilos en la fotogenia de una escueta composición-de-escena que se somete a la prueba del encuadre técnico. Sin ningún gesto o movimiento que rompa la estaticidad de la pose en la que comparecen, hieráticos, mesas y sillones, estos livings congelan la narratividad del testimonio (sociológico, antropológico) que busca folclorizar las tipologías sociales de sus ocupantes y suspenden, tam-



© Dingo

bién, el juicio sobre las hazañas de lo popular al sólo evidenciar sus iconografías del habitar (los modos decorativos en que oscilan entre la exuberancia del detalle y la austeridad del conjunto, la tentación acumulativa del bazar y la pulsión de orden) frente a una mirada que *ni califica ni descalifica* los actos de composición que retratan el mobiliario.

Estos livings vaciados de historias de vida someten a desconcierto visual la folclorización antropológica de lo popular. Un segundo desconcierto –mediático– va a sorprender nuevamente la categoría de lo popular al poner a sus casas (estas casas que se veían tan reconcentradas en el exiguo perímetro de su familiaridad doméstica) en inesperada tensión con incógnitas distancias. Tal como lo anuncia en su catálogo, J. Castillo traslada el residuo periférico de estas imágenes de barrio a las ciudades primermundistas de Lund y Upsala en Suecia y, más vastamente, las hace circular, globalizadas, en una dirección de Internet para que den la vuelta del mundo y naveguen así por las antípodas –geográficas y satelitales– del lugar en el que la pobreza arrinconó sus vidas (“Muy helado para el sur, el rocío todo mojado y uno con ojotas en la mañana y recogiendo sarmiento, .. pasaba un avión de pasajeros, volando bajo, de esos grandotes llenos de pasajeros... de gente rica que podía viajar... entonces yo entumido de frío, no sé porqué me dieron ganas de llorar y dije dentro de mí –algún día yo también he de volar”<sup>13</sup>).

Translocalizados, los modismos de lo popular chileno (de sus economías caseras) desafían ahora la traducción global que los expone al desequilibrio de los extremos ya que flotan, electrónicamente, entre “tristezas de época” (la provinciana marca de su consuetudinario atraso) y “optimismos mediáticos” (el devenir-velocidad de sus señas ahora intemporales)<sup>14</sup>; entre los símbolos agrietados de identidades patrimoniales y los flujos de desarraigo que emite el no-lugar de la pantalla; entre su humilde reticencia a los brillos –sea por la opacidad de sus vidas grisáceas sea por su terquedad en resistirse a los espejismos del mercado– y el efervescente contacto con la hiperactividad del mundo transparente.

#### FACHADAS HABITACIONALES

Livings vacíos y calles desiertas. La exterioridad de la calle que toda una épica de lo popular nos ha enseñado a dimensionar como escenario de violentas y grandiosas luchas ciudadanas (las marchas, las protestas, las concentraciones de masas), se ve aquí reducida a la “toma” fotográfica de fachadas tan discretas que lindan con la insignificancia, tan quietas que aplacan el recuerdo del fuego y de la barricada en un barrio que, sin embargo, debería guardar toda una memoria de sindicalismos y militancias<sup>15</sup>.

La arquitectura de estas casas, “arquitecturas sin memorial que sólo buscan el reposo”<sup>16</sup>, testimonia sobre todo de la falta de imaginación de los proyectos urbanizadores que, en una lengua de estigmas y victimizaciones ciudadanas, se vengaron de lo popular asignándole estas fachadas tiesas, humillantemente castigadas por la mezquindad del plan regulador de las comunas periféricas; segregadas y condenadas a la monotonía de

un rostro inexpressivo. Lo anodino de estas fachadas carentes de toda marca de distinción ha querido sofocar lo popular bajo una capa de mediocre uniformidad que lo despoje de todo afán singularizador. Es como si, a estas casas, sólo les quedara abismarse en la resignada contemplación de la angostura de horizontes con que las rectas habitacionales tratan de emplazar y aplazar lo social para que ningún furor, ningún resentimiento quiebre el orden plano de la conformidad del día a día. Duplicadas por la repetición del mismo árbol o de la misma reja que multiplica sus parecidos en la serialidad del anonimato, estas fachadas –absortas en su propio desvestimiento– parecen entregadas a la suerte de esta delimitación de muros y calles que ha sido tan poco generosa con ellas en fantasías de estilo, en proezas arquitectónicas, en vestigios de antigüedad<sup>17</sup>.

Al ver la mísera falta de personalidad de los muros y jardines en los que se comprimen estas gestas del diario vivir, ¿cómo dudar que su desnuda prosaicidad del metro cuadrado entre en aplastante y sofocante correspondencia con el dato según el cual “la comuna de Pedro Aguirre Cerda, comuna joven creada por decreto en democracia, sin consulta, marcaría el “fin de la historia” de un sector de San Miguel”<sup>18</sup>? La imagen demasiado tranquila de esta neutralidad urbanística (aún más neutra por las calles desiertas: por la falta de transeúntes que la pueblen con el expresivo detalle de corporalidades despiertas) parece encontrarse a años luz de las ansiedades de la política, de los fulgores de la lucha. Aquí se produce nuevamente un vuelco en la obra de J. Castillo que mueve esta versión calmada del barrio hacia dos zonas de turbulencias que desensibilizan estas imágenes de lo popular que, a primera vista, se veían tan ajenas a las grandes fiebres y convulsiones del pasado: la de la *historia social* (los muros del hospital y la población La Victoria) y la del *inconsciente psíquico* (la alborotadora fantasía de sueños y deseos que atraviesan la ciudad sin permisos de circulación).

Decíamos que “la comuna sin historia” de Pedro Aguirre Cerda fue creada para ponerle “fin a la historia”. J. Castillo transgrede esta condena a la obliteración del pasado combativo, practicando una doble y agitada memoria del barrio. Lo hace, primero, en un lugar –el hospital: el “elefante blanco”– que cita una historia política (la construcción del hospital se inició bajo el gobierno de Salvador Allende que lo proyectaba como el hospital más grande de América Latina y fue interrumpida por el golpe militar) y artística (en ese hospital ya abandonado, Lotty Rosenfeld y Pedro Lemebel realizaron –en 1989– una video-instalación y una performance). Son varios los signos políticos que se condensan en la textura arquitectónica de los muros de este hospital que sirven de pantalla del recuerdo: los signos de una utopía salvadora que pretendía alcanzar lo imposible (la Unidad Popular); los de su destrucción por la violencia homicida de la dictadura; los de la ingeniería de lo posible con que el arreglo concertacionista pactó una democracia de los acuerdos (la Transición) que conjuró el peligro de los extremos hablando el lenguaje centrista de la moderación y la resignación. Entre la imposibilidad del ayer y el posibilismo del hoy, el arte lanza al vacío de una archi-



itectura rota las imágenes de sujetos populares que “sueñan” en este lugar de la interrupción del sueño, de la antiutopía, haciendo chocar lo común y lo descomunal mediante el agigantamiento de una escala visual que deforma los rostros y rompe la contención de su marco fotográfico. Es así como la des-mesura del arte venga a lo popular del apretado orden de fachadas que lo mantiene diariamente a raya: que recorta y somete su existencia a una indigna falta de proporciones.

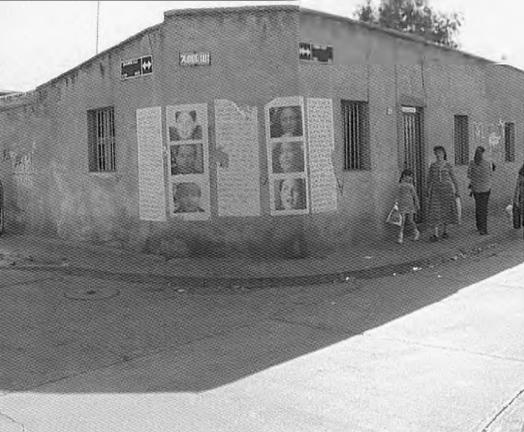
Originalmente destinado a cuidar las enfermedades, el hospital de la comuna se ha ya olvidado de la misión higienizadora de tener que establecer un corte entre lo sano y lo insano. Como lugar infectado (como lugar de drogas, asaltos y violaciones), el hospital somete lo popular a los tumultos del margen –llámese: pobreza, delincuencia o abandono– para que el arte, sus medios y sus mediaciones, sepan de estos tráficos nocturnos por las agrietadas cavidades de un cuerpo social en descomposición; aquel cuerpo al que L. Rosenfeld y P. Lemebel le rindieron un quemante homenaje, en sus intervenciones de 1989. La proyección de los rostros de lo popular en los sucios muros del hospital entra en correspondencia con la sucia historia de esta descomposición que afecta-infecta la mirada técnica del video con la purulencia del síntoma orgánico.

El otro lugar de memoria histórica al que J. Castillo traslada las imágenes de lo popular –los rostros serigrafados, los fragmentos de sueños impresos– es la población La Victoria cuyos muros pasan así a ser un lugar de cita entre el ánimo comunitario de su pasado muralista de los años de la dictadura y los desánimos del

presente. La cita mural que provocan las serigrafías de J. Castillo mezcla las secretas grafías del inconsciente (el relato privado de los sueños) con los grafismos poblacionales –los grafitis– que llevan el discurso de lo público hacia desenfrenos expresivos no contemplados por los alfabetos burocráticos de la política: ambas escrituras ponen a prueba de desciframiento los aparatos de lectura de la raya: que recorta y somete su existencia a una traducción fácil que disuelva toda marca de opacidad.

La palabra “soñar” conjuga el doble sentido de una secreta aspiración (un deseo) con el de una fantasía onírica. Ambos –deseo y fantasía– se alojan en lo más recóndito de las subjetividades individuales que tanto las pantallas del Hospital como las serigrafías pegadas en la Población La Victoria llevan a la superficie pública de muros expuestos a la mirada de todos, dejando que lo soñado se mezcle, al azar de sus múltiples episodios callejeros, con otras narrativas también entrecortadas por la censura o la represión. Ese tránsito que lleva los secretos de lo popular desde lo oculto y privado (los trasfondos del inconsciente) hacia la exterioridad de imágenes y palabras al alcance público, es otro de los movimientos que realiza el trabajo de Castillo para que lo popular hable con voces disparatadas que van desde el realismo hobbesiano de las vidas hostilizadas por la miseria hasta el irrealismo de aquellos sueños que, pasando por alto las condenas diarias, fantasean grandiosamente con tomarse el cielo por asalto.

Recordemos que las serigrafías de J. Castillo fueron pegadas en los muros de la comuna dos días antes de las

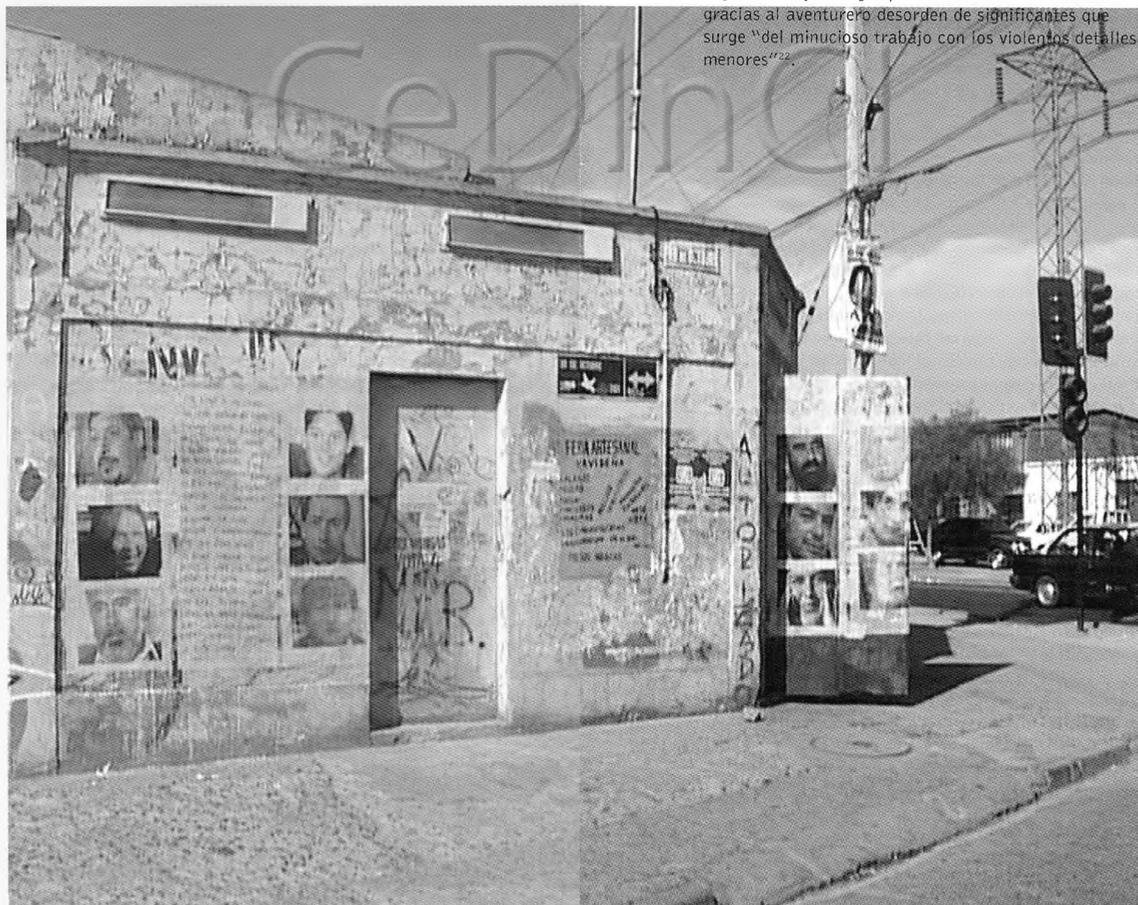


to Tacna, en el Estadio Chile, Nacional.. Mi sueño es ver a este país libre, y que este sueño pudiera proyectarse a lograr alcanzar el socialismo<sup>(19)</sup> se parecen a las víctimas de la muerte-en-suspense de la desaparición, en tanto ambos carecen de una narrativa acabada: sólo hablan —entrecordadamente— desde la infelicidad cuyos significados heridos, sin sutura, niega la política de lo conforme que selló el pacto transicional entre redemocratización y neoliberalismo. Los retratos de soñadores ideados por J. Castillo que hicieron su aparición un día cualquiera, a la vuelta de la esquina, y los retratos de los desaparecidos son ambos retratos en *negativo* que arman la contracara del discurso *en positivo* que candidatos a diputados y senadores, sonrientes en la pose del éxito de la campaña electoral, ofrecen como molde de un futuro banalmente lleno de logotipos y estereotipos que nada sabe de abismos del sentido, de desgarros de la subjetividad. Las serigrafías de J. Castillo lograron armar un enlace popular entre la *fantasmalidad del sueño* (inconsciente y tachaduras) y la *espectralidad de la muerte* (memoria y desaparición) como dos lenguajes llenos de fallas, de lapsus y de erratas, que perforan la representación social con sus restos inasimilables.

El proyecto de Juan Castillo titulado "Geometría y misterio de barrio"<sup>20</sup> ha querido explorar ciertas

materias y relatos de lo popular que se deshilachan en los bordes de las estadísticas oficiales de la pobreza y del malestar, sin que los diagnósticos de lo nacional sepan cómo interpretar los relieves expresivos de estas composiciones de vida, sus arrebatos de la imaginación, que no se dejan ni documentar como noticia ni verificar como dato. ¿Cómo podría dejarse formatear por el lenguaje de la noticia o del dato estadístico la polivocalidad de ese relato de fugas, éxodos y migraciones: "Nacido y criado en la población La Victoria .. uno de mis sueños recurrentes es que despierto en la noche después de haber soñado que estoy hablando otro idioma, otro lenguaje, otro dialecto. He sido sorprendido por mi señora y ella me dice —ya estás transmutiendo en otra onda, en otro idioma"<sup>21</sup>.

El sueño, el sueño del sueño, ocupa la noche y el arte —su movilidad promiscua— para disolver las pertenencias fijas a un territorio de siempre, para serle infiel a una vida de siempre, adoptando posturas tan irreconocibles que hacen oscilar la coherencia de cualquier "sí mismo" de lo popular en la extrañeza y la desfiguración crítica. El arte y la noche le dan virtualmente curso a ese otro idioma, a ese otro lenguaje, a ese otro dialecto, que se infiltran en el *entre lugar* (suturas, brechas, fisuras, dislocaciones) del discurso de lo popular para interrumpir sus relatos organizados y di-vagar por las orillas de lo convenido gracias al aventurero desorden de significantes que surge "del minucioso trabajo con los violentos detalles menores"<sup>22</sup>.



elecciones de diputados y senadores (16 de diciembre) en las que se midieron las fuerzas políticas de la Concertación y la derecha. Santiago de Chile fue invadida por la propaganda de afiches que, fotogénicamente, buscaban repartirse los beneficios semánticos de la palabra "cambio" haciéndola objeto de promesas que invitaban a la "gente" (ya no al "pueblo", cuyo término fue borrado del vocabulario de la política administrativa por sus acentos de revuelta) a sumarse a un futuro carente de toda imaginación. Los desbordes imaginativos de los fragmentos de sueños que J. Castillo afichó en los muros del barrio y de la población pusieron a la política en su sitio: en el sitio mecanizado de una discursividad oficial que regula el estado de cosas dominante sin permitir que ningún sobresalto de conciencia o rebeldía de ánimo eche a perder la racionalidad —y compostura— de los pactos (funcionarios, numerarios) que le sacan rendimiento al sistema. Las serigrafías de J. Castillo hicieron coexistir durante algunos tramos del recorrido urbano de Santiago lo *previsible de la política* y lo *imprevisible del arte*, abriendo curso a anárquicas pasiones flotantes que se zafan de la planificación de las conductas con la que la matriz subordinante de la política a-sujeta a los sujetos. Fragmentos insurrectos de una psiquis colectiva echaron a correr por la ciudad los "misterios" de lo popular a través de hablas difuminadas, de relatos inconexos, de erráticas partículas de sentido, que desregulan los esquemas de traducción política y que critican —al pasar— el saber iniciático del psicoanálisis que se refugia en el diván para perseguir a lo oculto.

Las fantasmagorías de lo popular que J. Castillo desplegó en los muros de la población La Victoria durante la segunda semana de diciembre 2001 hicieron su *aparición* para recordarle a la ciudad las *desapariciones*. La misma lógica del retrato en blanco y negro trajo inevitables reminiscencias de los retratos de desaparecidos, de los extraviados en la sombra de los tiempos, que siguen punzando la memoria social con el dolor de la pérdida. Los que sueñan desde restos de utopías ya quebradas ("Soy un extrabajador de la empresa textil Yarur, después del golpe de estado fui una persona exonerada, estuve detenido en el regimien-

1 Recordemos que, tal como lo señala B. Sarlo, "las culturas populares no son un tranquilo espacio homogéneo sino más bien un campo de tensiones y tendencias, que definen momentos revulsivos respeto de las "buenas costumbres letradas" y también momentos reaccionarios desde el punto de vista de su propio régimen estético-ideológico". Beatriz Sarlo, "Una mirada política; defensa del partidismo en el arte, revista *Punto de Vista* N. 27, Agosto de 1985, Buenos Aires. P. 4

2 Carlos Ossa (los subrayados son míos) en el texto del catálogo "Geometría y misterio de barrio: un deseo de Juan Castillo" que acompañó la exposición realizada en Galería Metropolitana (Diciembre 2001), como parte de un proyecto mayor que fue financiado por el FONDART (Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura Nacional).

En este texto, me refiero al "proyecto" de J. Castillo (al conjunto de las articulaciones diseñadas por la secuencia entera) y no a la "muestra" de Galería Metropolitana que, desde mi punto de vista, no supo recrear debidamente la procesualidad urbana de los tiempos y los espacios que cruzaban toda la obra. La instalación de Galería Metropolitana reificó la pluridimensionalidad viva de la obra: su esquematismo objetual no logró movilizar las energías de lo popular que circulaban a través de sus materiales y texturas vitales.

3 Así define su espacio Galería Metropolitana en su Catálogo de Presentación a la 7ª Bienal de la Habana. Además, el principio de autogestión de la galería se entendería como correlato y extensión artístico-cultural del principio de organización doméstica y familiar que rige en la casa —contigua a la galería— de sus directores, borroneando así la frontera entre lo público y lo privado.

4 Willy Thayer, "El espejo de la circulación" en el Catálogo *Ejercicio N.2*, P/a que se publicó con motivo de la exposición de Marisol Frugone, Catalina Gelcich y Carolina Hernández en Galería Metropolitana (2001).

5 Texto de presentación de la Galería Metropolitana firmado por Luis Alarcón y Ana María Saavedra, sus directores, en el catálogo de la primera muestra "Pintura de Alto Tráfico" (Junio 1998).

6 *Ibid.*

7 Pedro Lemebel, "Aires de arte en la periferia", Catálogo *Pintura de Alto Tráfico*.

8 Ricardo Cuadros, "Arte y política" en *Arte y política; anomalías del espacio*. Editor: Claudio Herrera. Santiago, Lom, 2002. P. 18.

9 Francine Masiello, *El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma, 2001. P. 15.

10 Carlos Ossa. Op. cit. (El subrayado es mío)

11 Claudio Herrera, "Gesto político, visualidad y clases productivas", Catálogo Galería Metropolitana.

12 Ver: Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.

13 Fragmento del sueño de Luis Jeria, en el catálogo.

14 C. Ossa. Op. cit.

15 El barrio en cuestión se ubica "cerca de la población La Victoria, la feria Lo Valledor, la industria Machasa (ex Yarur) y del parque André Jarlan, -ex pozo arenero y luego vertedero municipal". C. Herrera. Op. cit.

16 Carlos Ossa. Op. cit.

17 "Toda esta población donde vivimos es producto de loteos de terreno, a fines del gobierno de Eduardo Frei Montalva y efecto de la toma de la población La Victoria, bastante cerca de aquí. Entonces, la mayoría de la gente auto-construyó sus casas", dice Luis Alarcón.

18 Catálogo Galería Metropolitana.

19 Del sueño de Jorge Romero.

21 Del sueño de Cristián Valdivia.

22 F. Masiello. Op. cit.

Las fotografías que acompañan este texto fueron tomadas por: Diana Duhalde, Pedro Ordenes y Cristián Valdivia. Nuestros agradecimientos.

# Pasolini, la redención del subproletariado

Estos son algunos testimonios intelectuales y políticos que se publicaron en la prensa italiana con motivo de la muerte de Pier Paolo Pasolini, en 1975.

**Sus divergentes tomas de posición hacen estallar las contradicciones suscitadas por la mezcla de comunismo populista y cristiano, de lucha de clases y evangelio, de romanticismo y arcaísmo cultural, que encarnó violentamente la gran figura del poeta y cineasta.**

**Alberto Moravia** (*L'Espresso* N. 45, 1975)

¿Quién era, qué buscaba Pasolini? En principio, está, ¿porqué no admitirlo?, la homosexualidad, pero captada de la misma manera que la heterosexualidad: como relación con lo real, como hilo de Ariana en el laberinto de la vida. Pensemos un momento solamente en la fundamental importancia que ha tenido siempre en la cultura occidental el amor; cómo del amor han venido las grandes construcciones del espíritu, los grandes sistemas cognoscitivos; y veremos que la homosexualidad ha tenido en la vida de Pasolini la misma función que ha tenido la heterosexualidad en aquellas tantas vidas no menos intensas y creativas que la suya.

Junto al amor, en principio, estaba también la pobreza. Pasolini había emigrado a Roma desde el Norte, se ganaba la vida enseñando en las escuelas medias de la periferia. Es en aquel tiempo que se sitúa su gran descubrimiento: el del subproletariado, como sociedad revolucionaria, análoga a las sociedades protocristianas, o sea, portadora de un mensaje hedonista y soberbio. Este descubrimiento corrige el comunismo hasta ahora probablemente ortodoxo de Pasolini; le da su carácter definitivo. No será, por tanto, el suyo, un comunismo iluminista; es aun menos científico; ni en suma verdaderamente marxista. Será un comunismo populista, «romántico», esto es, animado por una arcaica piedad patria; un comunismo radicado en la tradición y proyectado en la utopía. Es superfluo decir que un comunismo semejante era fundamentalmente sentimental (dando aquí a la palabra «sentimental» un sentido existencial creador o irracional). ¿Por qué sentimental? Por elección, en el fondo, cultural y crítica, en cuanto toda posición sentimental consiente contradicciones que el uso de la razón excluye. Pasolini había descubierto muy pronto que la razón no sirve pero va servida. Y que sólo las contradicciones permiten la afirmación de la personalidad. Razonar es anónimo; contradecirse, personal.

Las cosas estaban en este punto cuando Pasolini escribe *Le Ceneri di Gramsci*, *La religione del mio tempo*, *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* y comienza en el cine con *Accatone*. En aquel período, que se puede comprender entre los años cincuenta y los años sesenta, Pasolini logró escribir por primera vez en la historia de la literatura italiana algo absolutamente nuevo: una poesía civilizada de izquierda. La poesía civilizada había siempre sido de

derecha en Italia, al menos desde el inicio del XIX hasta hoy, es decir desde Foscolo, pasando por Carducci hasta D'Annunzio. Los poetas italianos del siglo pasado habían siempre entendido la poesía civilizada en sentido represivo, triunfalista y elocuente. Pasolini logró completar una operación nueva y además difícil: conjugar la moderna poesía decadente con la utopía socialista. Tal vez una operación semejante había tenido éxito en el pasado solamente con Rimbaud, poeta de la revolución y sin embargo, en igual medida poeta del decadentismo. Pero Rimbaud había estado asistido por toda una tradición jacobina e iluminista. La poesía civilizada de Pasolini nace en cambio milagrosamente en una literatura de la tradición anclada en posiciones conservadoras, en una sociedad provincial y retrógrada.

Esta poesía civilizada, refinada, manierista, y estetizante que hace recordar a Rimbaud y que se inspira en Machado y en los simbolistas rusos, estaba sin embargo ligada a la utopía de una revolución social y espiritual que habría venido de abajo, del subproletariado, casi como una repetición de aquella revolución que se había verificado dos mil años antes con las multitudes de los esclavos y de los marginados que habían abrazado el cristianismo. Pasolini suponía que los desesperados y humildes suburbios habrían coexistido largo tiempo, vírgenes e intactos con los así llamados barrios altos, hasta cuando llegara el momento maduro para la destrucción de éstos y la palingénesis general: pensamiento, en el fondo, no tan lejano de la profecía de Marx según la cual al fin no habría más que un puñado de expropiadores y una multitud de expropiados que les habrían transmutado. Sería injusto decir que Pasolini tenía necesidad, para su literatura, de que todo siguiera tal cual; más correcto es afirmar que su visión del mundo se apoyaba sobre la existencia de un subproletariado urbano mantenido fiel, justamente, por humildad profunda y desconocedora, a la herencia de una antigua cultura campesina.

Pero en ese momento sobrevino aquello que, de manera curiosamente irrisoria, los italianos llaman el «boom», esto es, se verificó de repente la explosión del consumismo. ¿Qué sucedió con la ideología de Pasolini? Sucedió que los humildes, los subproletarios de *Accatone* y, de *Una vita violenta*, aquellos humildes que en *Il Vangelo secondo Matteo* Pasolini había acercado a los cristianos de los

orígenes, en vez de crear los presupuestos de una revolución aportadora de total palingénesis, cesaban de ser humildes en el doble sentido de psicológicamente modestos y de socialmente inferiores, para llegar a ser otra cosa. Ellos continuaban naturalmente siendo miserables, pero sustituyendo la escala de valores campesina por aquella consumista. Esto es, se convertían, a nivel ideológico, en burgueses. Este descubrimiento del aburguesamiento del subproletariado fue para Pasolini un verdadero trauma político, cultural e ideológico.

Si los subproletarios de los suburbios, los muchachos que a través de su amor desinteresado le habían dado la clave para comprender el mundo moderno, se convertían ideológicamente en burgueses antes aún de serlo de verdad materialmente, entonces, todo se hundía, comenzando por su comunismo populista y cristiano. Los subproletarios del Quarticcio eran, o al menos aspiraban, lo que era lo mismo, a ser unos burgueses; entonces, eran o aspiraban a convertirse en burgueses también los soviéticos que sin embargo habían hecho la revolución en 1917; también los chinos que habían luchado durante más de un siglo contra el imperialismo; también los pueblos del Tercer Mundo que, en otro tiempo, se habían configurado como gran reserva revolucionaria del mundo. No es exagerado decir que el comunismo irracional de Pasolini ya no se levantó más después de aquel descubrimiento. Pasolini quedó, eso sí, fiel a la utopía, pero entendiéndola como algo que no tenía ya ningún roce con la realidad; como una especie de sueño para desear y contemplar, pero no para realizar, y mucho menos para defender o imponer como proyecto alternativo.

Desde aquel momento Pasolini no hablaría ya en nombre de los subproletarios contra los burgueses, sino en nombre de sí mismo contra el aburguesamiento general. El solo contra todos. De aquí la inclinación a privilegiar la vida pública, desgraciadamente burguesa, respecto a la vida interior, ligada a la experiencia de la humildad y a una cierta búsqueda del escándalo, no ya a nivel de las costumbres sino de la razón. Pasolini no quería escandalizar a la burguesía, demasiado consumista ahora como para no consumir también el escándalo. El escándalo iba dirigido contra los intelectuales, que, ellos sí, no podían dejar al menos de creer todavía en la razón. De aquí en adelante, Pasolini interviene continuamente en la discusión pública, basado en una sutil y brillante admisión, defensa y afirmación de sus propias contradicciones. Todavía Pasolini se basaba en la propia existencia, en la propia creatividad. Sólo que en otro tiempo lo había hecho para sostener la utopía del subproletariado salvador del mundo; y hoy lo hacía para criticar la sociedad consumista y el hedonismo de masas.

Pasolini descubre que el consumismo había penetrado realmente dentro de la amada civilización campesina. No obstante este descubrimiento, él no se alejó de los lugares y de los personajes que una vez, gracias a una extraordinaria explosión poética, le habían tan poderosamente ayudado a crear su propia visión del mundo. Afirmaba en público que la juventud estaba inmersa en un ambiente criminalolde de masas; pero en privado, según parece, se ilusionaba porque siempre podría haber excepciones a esta regla. Su fin ha sido al mismo tiempo semejante a su obra y distinto de ella. Semejante porque había ya descrito, en sus novelas y en sus películas modalidades miserables y atroces; distinto porque él no era uno de sus personajes aunque sí una figura central de nuestra cultura, un poeta que marcó una época, un realizador genial, un escritor incansable.

**Umberto Eco** (*L'Espresso*, N. 45, 1975)

Cuando escuché la noticia de la muerte de Pasolini en la radio, tuve una primera reacción de remordimiento: hace meses, a propósito de su artículo sobre el aborto, yo lo había atacado con consciente maldad, y él se había resentido mucho de ello, contraatacándome con semejante maldad. Al saberlo muerto asesinado, tuve un sentimiento de culpa, como si aquellos signos sobre su cuerpo fueran los trazos de un largo linchamiento en el cual yo también había tomado parte.

Después me di cuenta que no era ése el asunto. Luchador por vocación, por rabia y por osadía, Pasolini buscaba el ataque, lo estimulaba cuando la reacción pública se amodorraba. Sólo se sentía vivo cuando podía decir: «¿Por qué disparas contra mí con tanto odio?»

Sostenía: la sociedad me lincha porque soy diferente, y ciertamente el primer movimiento de rebeldía le venía de sentirse rechazado al margen por su diversidad sexual que exponía a todo viento con exasperada sinceridad. Pero esta misma sinceridad le había, por así decirlo, autorizado a gesticular públicamente su diversidad. Ciertamente, la sociedad no perdona nunca totalmente a los diferentes: si no los castiga, los aparta con ironía, pero él habría podido al menos sentirse en fase de amnistía. En lugar de la experiencia originaria de la diversidad sexual, le vino otro impulso (tal vez más sublimado o más socializado, no sé): el de crearse una situación de diversidad a ultranza. Tenía un olfato rabioso por las posiciones impopulares. Una vocación a la marginación, por tanto, a despecho del éxito como honda para lanzar provocaciones que obligaran a los otros a dispararle con fuerza. Un juego peligroso, pendiente de un hilo, donde las ideas que defendía eran a veces típicas

elecciones teatrales movidas por el juego de los contrarios. Se dijo alguna vez, en broma, que un día habría afirmado que los pobres son malos, nada más que para tener la satisfacción de verse insultado por todos: bien, así fue.

Se trataba de algo más que de una vocación masoquista, algo más ambicioso y más trágico: una mimesis mística del Crucifijo, naturalmente con la cabeza hacia abajo, en la estela de aquellos agnósticos que afirmaban que el Hijo, para llegar a la purificación, habría debido cometer todos los pecados posibles. Si esto es verdad, él fue la última personificación de un superhombre romántico, el poeta que vive personalmente el propio ideal estético; salvo que el esteta de la decadencia encarnaba sueños de gloria fastuosa y él en cambio sueños de extrañeza y persecución; por ello, si modelo tenía, era Rimbaud y no D'Annunzio: también en el éxito había elegido testimoniar la marginación. El conocimiento primitivo de su marginación lo había marcado de por vida, así que no podía ya rehusar este juego aunque la sociedad estuviese dispuesta a integrarlo. También en esto ha sido contradictoriamente coherente, astuto como la serpiente y cándido como la paloma. Lo que lo limitaba es más bien el hecho que hubiera decidido marginarse como testigo de sus propios humores, y no como portavoz de una conciencia colectiva. De aquí el éxito objetivamente regresivo de algunas de sus llamadas subversivas: confundir la sociedad futura con una sociedad «natural», adolescente e incontaminada, desde los recuerdos privados del poeta que convierte la memoria de su infancia en utopía. De aquí sus luciérnagas depauperadas, las paradojas de un paternalismo preindustrial que creía más «natural» que el consumismo tecnológico. Pero es que la violencia positiva de su mensaje no estaba en los contenidos, aunque sí en los efectos de mala conciencia que lograba producir. Eran un pretexto para ser rechazado y testimoniar así que la marginación seguía existiendo. Signo de contradicción, su genio consistía en apostar al fuego hasta quemarse. También ahora, después de su muerte. A la objeción: 'Has muerto como uno de tus personajes, ¿no estás satisfecho?', él respondería: «Estoy muerto, ¿están satisfechos?». Y al decir: «Has buscado mostrarnos que el mundo de los suburbios salvajes de la postguerra era más puro y bueno que el del suburbio consumista, y has muerto en un episodio de suburbio a la antigua», objetaría: «Hablaba de la violencia de hoy y he muerto hoy, me ha matado la violencia de una sociedad que me empuja hacia una búsqueda imposible.»

Entonces para salir de su juego, no queda más que ver si se puede utilizar su muerte como una lección que no sólo le ataña a él. Esto intento aquí. El nos ha repetido que había un rechazo diferente en la marginalidad y que no hablaríamos jamás entendido plenamente su sufrimiento. Su muerte nos recuerda que, aunque respetado por la sociedad, un ser diferente debe siempre intentar su búsqueda en lugares oscuros, donde está la violencia, la rabia y el miedo (el mismo medio del chico que huyó como un loco en el coche de su víctima.) Y si los seres diferentes que tienen el coraje de definirse tales deben todavía refugiarse en el margen como seres diferentes que tienen miedo, esto significa que la sociedad no ha aprendido todavía a aceptar a los otros, aunque finja lo contrario.

Ciertamente Pasolini habría podido permitirse vivir su

diferencia en otra parte que no fuera a escondidas. Tal vez quiso continuar haciéndolo por orgullo. Ahora nos impone un examen de conciencia hecho con humildad.

### Documento de la Secretaría de la FGCI, Federación Juvenil Comunista Italiana (*Roma Giovani*, octubre-noviembre 1975)

La muerte de Pier Paolo Pasolini nos ha alterado. Eramos sus amigos y sus compañeros. Nosotros aprendimos de él que para buscar la verdad hace falta «excavar», profundizar, no quedarse nunca en las apariencias; aprendimos de él el deseo de pensar; y por lo demás cada uno de sus «escritos corsarios» representaba para todos una liberación, una iluminación, una búsqueda de nuevas y más vivaces formas expresivas contra el academicismo, la cobardía y la codificación lingüística y política de gran parte del periodismo y de la cultura italiana.

Aprendía de nosotros, como había escrito, la simultaneidad del «trasumanar» y del «organizar»; aprendía que existían también jóvenes llenos de ganas de vivir y de estudiar, «llenos culturalmente», «en el camino justo», como gustaba repetirnos; aprendía a conocer más de cerca «el país limpio, el país humanista». Y justamente en el último período se había sentido más cerca de nosotros, de nuestros problemás, de nuestra línea política. Habría debido escribir para este número de *Roma Giovani* un artículo sobre el documento nacional que prepara nuestro congreso. Nosotros se lo hemos pedido con insistencia y él había aceptado. Después había querido saber con detalles particulares cómo funciona un congreso, cuáles son las formas y los lugares de discusión del documento, quién decide la línea política. Hoy Pier Paolo no está ya, y supliéndole somos nosotros quienes debemos escribir un artículo sobre él, pero es un peso enorme, en un momento tan doloroso para nosotros, sabiendo bien que sobre él se han escrito muchas cosas disparatadas. Nosotros preferimos recordarlo vivo. Preferimos recordarlo aquella noche de septiembre hasta las dos en el Pincio, en las jornadas de la juventud ante cuatro mil jóvenes, atentos y tensos, discutiendo del fenómeno de la droga, de la sociedad, de la «sustitución de los valores». Preferimos recordarlo vivo, en Piazza di Spagna en nuestra manifestación, para salvar la vida de los patriotas vascos, con calma y serenidad, pero hablando de la muerte y de la violencia de un mundo en putrefacción. Nos divertía el hecho que él, considerado pesimista y aislado, se encontrase interviniendo y luchando con nosotros en manifestaciones públicas para obtener una victoria. Así como cuando había leído con conmoción y sinceridad la estupenda declaración de voto al PCI para el 15 de junio.

Creemos no exagerar si decimos que Pasolini ocupaba en la sociedad italiana un lugar insustituible. No queremos recordar aquí al intelectual orgánico «universal», poeta, ensayista, realizador, polemista, crítico literario, escritor y hasta pintor. Queremos aludir a un particular interés político y cultural que nos toca de cerca. Pasolini era el único, en esta Italia todavía llena de retórica y de superficialidad, en estudiar, reflexionar, buscar, vivir los problemas de la juventud. Una juventud todavía ligada a viejos esquemas paternalistas (y que no sólo vienen de la dere-

cha) había encontrado en Pasolini un intérprete y un amigo. Si su muerte trágica ha sacudido tanto los ánimos es también porque Pasolini agitaba cada día problemas reales, a flor de piel, cercanos a las ideas y los trabajos de todo el mundo, que analizaba despiadadamente. Sobre todo, él tenía muy en cuenta los problemas de Roma, de esta ciudad en cuyo seno él iba buscando «la casa de su sepultura» y que veía cambiar de día en día. Y su función en Roma era particularmente importante (¡qué miopía política ha impedido por mucho tiempo advertirlo!) porque él representaba con su labor en la «Ciudad eterna» una

lograremos realizar los cambios necesarios para impedir que Roma se deslice en la vía de la degradación civil y social. Esta es una enseñanza que los comunistas no deben olvidar.

Muchos se han preguntado qué habría escrito Pasolini sobre su propia muerte. Si habría estado de su propio lado, el de la víctima, o del lado del victimario. No nos parece una investigación interesante. Las reacciones a la tragedia de su muerte, de parte de la gente de esta Italia que tanto ha cambiado, no nos parecen a nosotros muy tranquilizadoras ni edificantes. ¡Cuántas supervivencias



admirable síntesis poético-política de cristianismo y de marxismo, de evangelio y de lucha de clases.

Su «trapo»: bandera de los humildes contra los poderosos, de los oprimidos contra los señores, de los puros contra los corrompidos.

Cuando intuyó que la violencia, la degradación alienante se había apoderado también de aquellos ambientes populares que él tanto amaba, se sintió perdido y comenzó aquella búsqueda de los últimos tiempos. No siempre estábamos de acuerdo con él. Especialmente en las causas y en las expresiones de la violencia juvenil en el suburbio y en su modo de querer superarlas. Pero apreciábamos el carácter abierto de su búsqueda. Y es cierto que si nosotros no continuamos «su» trabajo, especialmente respecto de la violencia que comienza a manchar esta ciudad, no

todavía de los modos de pensar de una «Italieta» vulgar y satisfecha!. ¡Qué gran obra de reconstrucción es necesaria! Todo hombre, ciertamente, debe morir un día, pero no todas las muertes tienen el mismo significado. Un escritor de la antigua China, Sema Tsien decía: «Ciertamente son mortales los hombres; pero la muerte de algunos tiene más peso que el monte Taichan, la de otros menos peso que una pluma». La muerte de Pasolini tiene más peso que el monte Taichan. No así la vida de aquéllos que lo olvidarán tras dos palabras de circunstancias, y de aquéllos que ni siquiera después de esta muerte, querrán abandonar esquemas gastados y preparese a «excavar» más profundamente bajo las ruinas y las violencias de esta sociedad capitalista que empuja a los jóvenes a matar y a los intelectuales a morir.

La versión que nos han dado sobre su trágico fin no nos

convence. Demasiado fácil, y demasiadas las incertidumbres y las contradicciones. Demasiado rápidamente la televisión y la prensa, gracias a la violación del secreto de instrucción, han acreditado la versión del asesino. Hay que ir hasta el fondo. Pasolini era un hombre de una dulzura y de una generosidad sin igual: rehusamos creer que él haya golpeado primero. Pero hoy queda sólo el lamento de todo aquello que hemos perdido con la muerte de Pasolini. Para nosotros que lo hemos conocido y lo hemos apreciado, que nos habíamos acostumbrado a tenerlo como referencia, casi nos parece que se cierra una época entera. Parece como si una parte de nosotros hubiera muerto con él.

Diez días antes de su muerte lo habíamos visitado en su casa del Eur para pedirle que hiciera el artículo. Nos contó sobre el nuevo film que estaba preparando y nos invitó a asistir antes del estreno, en sala privada, a la proyección de *Saló*. Nosotros le expresamos nuestra satisfacción, que por otra parte se nos leía en los ojos, y le dijimos que queríamos hacer la reseña de la película. Pasolini nos respondió: "No, no... es imposible, para vosotros comunistas es imposible... Es un film atroz, terrible... no se podrán agarrar de nada". Después, tras un momento, añadió: "Hay solamente un minuto que les gustará... pero no les digo cuál es, deberán adivinarlo ustedes".

### Eduardo Sanguinetti (*Paese sera, 3 de noviembre 1975*)

En el nombre de Pasolini se puede resumir, como en un vistoso emblema, la cultura de nuestros años cincuenta. De aquél decenio, ya remoto para nosotros, tan diferente de nosotros, él fue la voz más típica, a la vez patética y retórica, ingenua. Radicado hasta el fondo en aquella situación y con gozo, incapaz de salir de allí, más bien obstinado en cerrarse cada vez más estrechamente en aquella cárcel de experiencias y de memorias, entre *Le ceneri di Gramsci* y *La Religione del mio tempo*, entre *Ragazzi di vita* y *Una vita violenta*, entre *Officina* y *Accatone*, Pasolini ha rehusado espontánea y calculadamente todo posible desenvolvimiento ulterior, cerrándose en una negación, desesperada y acusadora, de todo lo que ha sucedido después. Cada palabra suya, como cada imagen suya, se movía en un tiempo asumido míticamente, con elegía y furor: era la paradoja de un hombre que había atravesado un infierno, aprovechando de sacar de allí una serie de símbolos declamables para anclarse en ellos, religiosamente, y transponerlos, neuróticoamente, en un paraíso de Vida. De algún modo, Pasolini ha sido siempre un escritor (y un realizador) póstumo, desde el primer instante: celebrando justamente una Vida que sólo le era posible acoger en conmemoración punzante y en figuraciones mortuorias. «Sé que nuestra historia está acabada»: las últimas palabras de *Le Ceneri* proyectaban programáticamente, desde el 54, en un intento de diagnónisis objetiva, aquello que era un obsesivo mito personal, legado a sus «oscuras vísceras».

El último escrito publicado por él, en el *Corriere della Sera* del 29 de Octubre, lo mostraba preparado a cambiar la acusación, mal soportada, de ser un «católico» por la nueva definición de Moravia de «prerafaelista». «Ya es algo», decía. Pero su último intento de representarse en

ella fue característicamente ocultada por la fórmula del "reformista luterano". Y como «carta luterana» fue designada aquella carta en la que, en *Il Mondo* del 30 de octubre, había intentado comprometer polémicamente a Italo Calvino contra la «nueva cultura». Así, la impresión que su voz nos llegaba de lejos se confirmaba de manera deliberadamente exasperada. Y ciertamente, sólo en los años cincuenta, podía todavía llegar a madurar la imagen de un hombre vinculado totalmente a una Pasión de Poesía, al intento de constituirse en Poeta juez, y juez en nombre de la Vida. Le fue fácil a la «nueva cultura» que él detestaba, convertirlo en una especie de Simón de nuestro desierto, obligándolo a una complicitad objetiva: reducirlo a un estilista armado tecnológicamente, encargado de flagelar, vestido de candor, los pecados del mediocre consumismo italiano.

Hoy, parece imposible negarle a su muerte los trazos de un suicidio preparado minuciosamente, casi completando el diseño de una persecución continuamente lamentada, y, al mismo tiempo, un largo proyecto de confusión entre arte y vida, entre literatura y existencia. Hoy queda bloqueada, para siempre, rendición irremediable, una distancia que se podía colmar, si él hubiera podido, sólo por un momento, abandonar sus propias defensas, disolver sus nostalgias. El color de muerte que había en su voz se convierte, en cambio, en incorregible. Despegare de Pasolini, es separarse de nuestro pasado, de una vez por todas y cerrar de golpe el diálogo con todo aquello que no hemos sido, y no hemos querido ser. Estaremos todos un poco constreñidos a envejecer más aprisa.

### Rosanna Rossanda (*Il Manifesto, 4 de noviembre 1975*)

Con una conmovida unanimidad de acentos, desde la derecha a la izquierda, la prensa italiana llora a Pier Paolo Pasolini, el intelectual más incómodo que hemos tenido en estos años. No le gustaba a nadie lo que en los últimos tiempos Pasolini venía escribiendo. No nos gustaba a nosotros, la izquierda, porque batallaba contra el 68, las feministas, el aborto y la desobediencia. No le gustaba a la derecha porque estas salidas suyas se acompañaban de una argumentación desconcertante, inutilizable para la derecha, sospechosa. No les gustaba sobre todo a los intelectuales, porque él era lo contrario de aquello que en general ellos son: cautos destiladores de palabras y posiciones, pacíficos saboreadores de la separación entre «literatura» y «vida», incluyendo aquéllos a quienes el 1968 había dado mala conciencia. Entre ellos, sólo Sanguinetti ha tenido, ayer, el coraje de escribir «al fin hemos apartado a este rebelde, residuo de los años cincuenta», es decir, los años del desgarrero, los años apocalípticos y trágicos que, para los intelectuales de izquierda, quedaron superados. La casi total unanimidad en torno a la muerte de Pasolini es ciertamente la segunda máquina pesada que pasa sobre su cuerpo. Como en la primera, quien cree tener buena conciencia dice: «se la ha buscado». Para quien no dispone de estas certezas, se trata en cambio del último signo de contradicción de esta contradictoria criatura: una contradicción verdadera, no recomponible en ningún artificio dialéctico. No es posible que, ahora muerto, se reconozcan todos en sus razones: ésta

sería verdaderamente la última burla que le restituye este mundo nuestro no querido. No ha habido, de hecho, el tradicional homenaje al difunto ilustre, y ni siquiera la consabida absolución para el difunto detestado en vida. Si todos escriben en el mismo registro (*L'Unità*, en una conmovida cursiva, bosqueja hasta una autocrítica, mientras el partido radical lo inscribe post mortem) es porque cada uno piensa hoy poder sacar provecho de las razones de Pasolini. ¿No decía él que los jóvenes son, ahora, como una espuma dejada por la marejada que ha destruido los viejos valores, y que una colectividad debe darse un orden, un sistema de convivencia, un modelo? Sobre esto están todos de acuerdo, salvo que cada uno da, a este orden y a esta denuncia, el sentido que más le conviene. Pasolini, el intelectual más «outsider» de nuestra sociedad cultural, suministra con su indecorosa muerte la prueba férrea que así no se puede avanzar. Resulta tan conveniente de este modo, que todo el resto le es perdonado.

Pienso que sobre este fervor y sus corolarios, Pasolini habría -si es lícito imaginar este gesto en un hombre tan modestamente gentil- escupido encima. Que, de haber escapado vivo, hoy Pasolini estaría de la parte del diecisieteañero que lo mató a golpes. Maldiciéndolo, pero con él. Y así hasta la inevitable, tal vez prevista y temida, próxima ocasión de muerte. Estaría con el que lo mató a golpe porque ése era su mundo, lleno de las criaturas de su vida más verdadera ("yo conozco estos jóvenes, ciertamente, son parte de mí, de mi vida directa, privada»), en las que buscaba, obstinadamente, una luz. La buscaba en ellos y no en el mundo de orden de los policías. A esas criaturas volvía, porque en su visión del mundo no había otras vías. Su denuncia del «desarrollo», de los valores del consumismo, del provecho, del ocultamiento del ser ignorante en una sociedad preindustrial donde todavía podían prevalecer las relaciones personales, no alienadas, no aceptadas pasivamente, era -como en general sucede en este terreno que tiene exponentes ilustres, católicos y laicos- una denuncia tan unidimensional como la sociedad que criticaba: era vivida como fin de la historia, una barbarización frente a la cual sólo se puede intentar retroceder. Retroceder, hasta que un desecho opuesto a este tipo de «desarrollo», -¿y quién puede oponerse si no el marginal, o un tercer mundo que no ha llegado todavía a este umbral?- nos hubiera ofrecido un ancla de salvación. El no veía salvación en ninguna otra parte: por esto Pasolini volvía, obstinadamente, al suburbio y cuanto más lo rehuía, más volvía allí, atormentadamente. Tanto más cuanto se le presentaba como una frustración, una contradicción. Buscaba una relación auténtica, ¿pero no tejía, en cambio, una relación comercializada?; buscaba una relación libre, ¿pero no repetía él mismo - el intelectual rico que llega con el Alfa y le paga al chico, social y moralmente, más frágil- una relación entre opresor y oprimido? Ni la humillación que debía recibir a cambio (cuántas pruebas, terminadas menos trágicamente, que esta muerte debió haber vivido antes); ni la irrisión o el rechazo del camarada ocasional; ni la resistencia de quien se deja utilizar pero se siente utilizado y por tanto se rebela, podían absolverlo del hecho que entraba él mismo en este mecanismo alienante en el cual el otro se convertía cada vez más en «objeto». Distinto era hace un tiempo atrás, cuan-

do el chico se iba con él pero manteniendo su figura, su dimensión no integrada, no servil, como el Tommaso de *Una vita violenta*. Hoy ya no era así: el muchacho que lo mató tiene poco en común con el del suburbio de antes. Deberá ser liberado mañana, según el sentido de los valores que rigen esta sociedad (además que por una elemental humanidad), porque nadie duda del testimonio de su suburbio: si bien no tenía grandes ganas de trabajar, quien fue sólo provisional y venalmente violado, estaba preparado y dispuesto a volver al orden de la familia. Nada, en esta historia, es realmente igual a como parece. No se trata del rico vicioso que busca amores escondidos entre los marginados, ya que ninguno como Pasolini vivía más simplemente su inclinación homosexual y habría podido satisfacerla, en una sociedad ya más permisiva, sin tantos riesgos. No se trata tampoco del joven vicioso: ni como vicioso, ni como delincuente, y ni siquiera como voluntariamente desviado y rebelde a la norma.

Muerte accidental al seguir a un fantasma, se podría decir. Con satisfacción para la mayoría, con amargura para quien tenía estima y respeto por Pasolini. Y funerales, ahora, con asunción a la gloria de parte de quien han construido primero y después exorcizado aquel fantasma. Si Pasolini es así alabado hoy, si probablemente con buena fe tantos se reconocen en la mitad de su discurso es porque la otra mitad para él esencial, aquélla en la cual reponía su esperanza, no tenía fundamento. Cuántas discusiones, las pocas veces que se le veía, y siempre las mismas; las mismas que repetía puntualmente con Moravia. Es verdad que el capital nos ha deshumanizado. Es verdad. Es verdad que el conformarse a su modelo es monstruoso. Es verdad que éste es tan potente que se refleja, incluso, hasta en quien lo niega. En el 1968, cuando escribió la famosa poesía sobre los encuentros de Valle Giulia, Pasolini veía en el estudiante el producto de una clase social que puede en definitiva «probar» la revolución, cosa que no le es permitida al hijo del cargador meridional. Y apuntaba hacia parte de una verdad. Es verdad que hoy, y no ayer, se puede hablar de aborto, y no sólo porque ha madurado el movimiento feminista, sino porque la sociedad machista piensa en «economizar». Es verdad que la escuela obligatoria y la TV son organismos del condescender. Es verdad que el fascista no es tan diferente del demócrata, en sus modelos culturales, como era en el 1922. Todo es verdad, pero sólo parcialmente. Cada vez que Pasolini tocaba con la mano estas incómodas verdades, la ambigüedad del presente le hacía dar un salto hacia atrás, hacia la humanidad no ambigua de antes para restituir el mundo pasado, en lugar de recoger en el estudiante, en el feminismo, en la escolarización, en el mismo conformismo, el principio de una vital -aunque no segura- vía de salida hacia adelante. Habiendo podido ser un escéptico, se convirtió, en sentido clásico, en un "reaccionario".

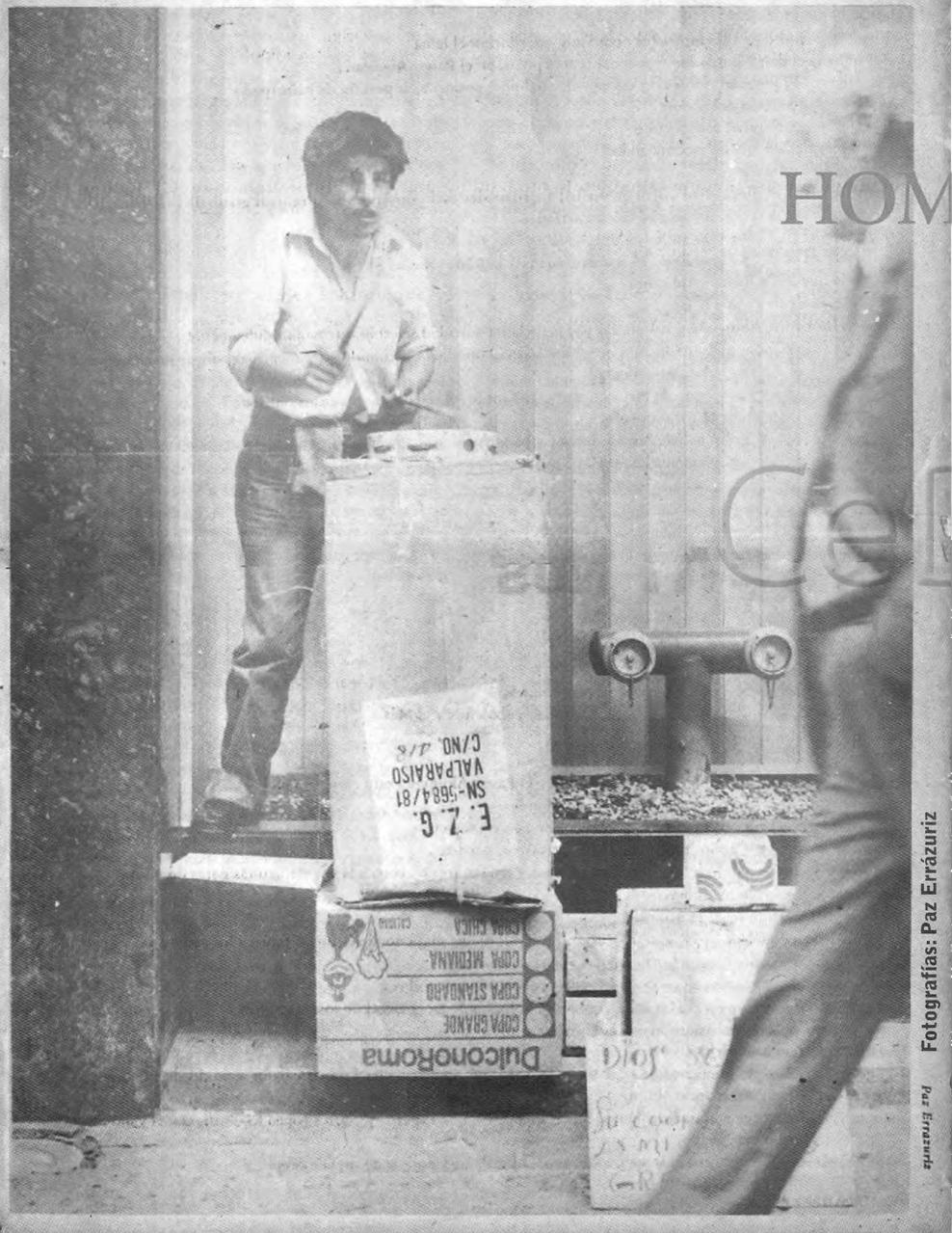
Nada queda del valor desviante, violento, de su muerte, en las elegías de las primeras, segundas y terceras páginas que le son dedicadas. Habrá un funeral burgués, y dentro de algún tiempo el ayuntamiento de Roma le dedicará una calle. Sus verdaderos enemigos lo matarán con más fuerza que el muchacho de la otra noche; aquel muchacho en quien Pasolini sólo debe haber visto, antes de perecer, el camino sin salida en el que se había metido, la dimensión de su error. Y pensar que buscaba el ángel de la pasión según Mateo.

# EL PASEO AHUMADA

POEMA DE ENRIQUE LIHN

EDICIONES MINGA

## HOMENAJE



Fotografías: Paz Errázuriz

Paz Errázuriz

# *El Gran Teatro de la crueldad nacional y popular*

El Paseo Ahumada iba a ser la pista para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas y perros policiales. En todo lo demás ocurrió lo que tenía que ocurrir. El Paseo es el tabernáculo en que se exhibe el quiebre del modelo económico. Las vitrinas elevan los precios al infinito y los importadores de baratijas a precios botados inundan el suelo del paseo, haciendo su negocio por medio de los héroes del trabajo. Estos, para evitar ser decomisados por los representantes del Impuesto Público, y para no tener que responder ante sus proveedores del precio de la mercadería requisada, deben correr constantemente por el Paseo, imprimiéndole un ligero aire de estadio en vísperas de las Olimpiadas. El Paseo -siempre en el orden de los negocios- es la dura escuela en que impedidos de toda clase, especialmente ciegos nunca antes vistos aquí en tal cantidad, se ven forzados al autofinanciamiento. Son razones de economía las que han convertido el Paseo construido con objetivos menos interesantes, en el Gran Teatro de la crueldad nacional y popular, donde se practican todos los oficios de la supervivencia, desde los más espectaculares hasta los más secretos, sin que ninguno de ellos escape a la publicidad. El trabajo se ha convertido en un arte en el Paseo Ahumada y la mendicidad, en un trabajo altamente competitivo. El show empieza cuando usted llega y no termina cuando usted se va. Y todos somos sus coautores, sus actores y sus espectadores.

El redactor de este poema, fascinado por la menesterosa soberbia del espectáculo, habitué del Paseo desde el día mismo de su fundación, querría inmortalizar, si esto le fuera permitido, el motivo de su inspiración. Cosas que no pueden durar y debieran escribirse en el bronce como tantas otras menos meritorias pero más duraderas. Así, pues, en verso libre (¡algo que sea!) le ha tomado el pulso a este brazo de alborotado mar humano -el Paseo- cuidando de hacerlo en el estilo paroxístico que se impone, por sí solo, a autores, moribundos o vendedores ambulantes. Entre la vida y el paro cardíaco, entre la letra y el borrón, entre el hambre y el plato de tallarines (nadie compra nada tan barato por uno de lentejas). Dicho todo lo cual el autor de estas páginas escritas con esmog agradece al Decenio la oportunidad que le ha dado de escribir con las manos amarradas; proeza que quiere agregar a las que realizan, día a día, los subempleados y mendigos del Paseo Ahumada, sus semejantes, sus hermanos.

Enrique Lihn, 1983.

## CAMARA DE TORTURA

Su ayuda es mi sueldo  
Su sueldo es la cuadratura de mi círculo, que saco con los dedos para mantener su agilidad  
Su calculadora es mi mano a la que le falta un dedo con el me prevengo de los errores de cálculo  
Su limosna es el capital con que me pongo cuando se la pido  
Su aparición en el Paseo Ahumada es mi estreno en sociedad  
Su sociedad es secreta en lo que toca a mi tribu  
Su seguridad personal es mi falta de decisión  
Su pañuelo en el bolsillo es mi bandera blanca  
Su corbata es mi nudo gordiano  
Su terno de Falabella es mi telón de fondo  
Su zapato derecho es mi zapato izquierdo doce años después  
La línea de su pantalón es el límite que yo no podría franquear aunque me disfrazara de usted después de empelotarlo a la fuerza  
Su ascensión por la escalinata del Banco de Chile es mi sueño de Jacob por el que baja un ángel rubio y de alas pintadas a pagar, cuerpo a cuerpo, todas mis deudas  
Su chequera es mi saco de papeles cuando me pego una volada  
Su firma es mi entretención de analfabeto  
Su dos más dos son cuatro es mi dos menos dos  
Su ir y venir es mi laberinto en que yo rumiante me pierdo perseguido por una mosca  
Su oficina es el entretelón en que se puede condenar a muerte mi nombre y su traspaso a otro cadáver que lo lleve en un país amigo  
Su consultorio es mi cámara de tortura  
Su cámara de tortura es el único hotel en que puedo ser recibido a cualquier hora sin previo aviso de su parte  
Su orden es mi canto  
Su lapicera eléctrica es lo que hace de mí un autor copioso un maldito iluminado o el cojonudo que muere pollo, según quién sea yo en ese momento  
Su mala leche es mi sangre  
Su patada en el culo es mi ascensión a los cielos que son lo que son y no lo que Dios quiere  
Su tranquilidad es mi muerte por la espalda  
Su libertad es mi perpetua  
Su paz es la mía siempre y cuando yo goce de ella eternamente y usted de por vida  
Su vida real es el fin de mi imaginación cuando me pego una volada  
Su casa es mi paraíso perdido del que voy a sentirme dueño la próxima vez que me pegue una volada  
Su mujer es en tal caso mi gatita despanzurrada  
Su mondadientes es ahora mi tenedor  
Su tenedor es mi cuchara  
Su cuchillo es mi tentación de degollarlo cuando me mamo un cogollo  
Su policial es el guardián de mi impropiedad  
Su ovejero es mi degollador a la puerta de su casa como si yo no un fuera una maldita oveja extraviada  
Su metralleta es mi novia con la que tiro en sueños  
Su casco es el molde en el que vaciaron la cabeza de mi hijo cuando nazca  
Su retreta es mi marcha nupcial  
Su basural es mi panteón mientras no se lleven los cadáveres.

## CANTO GENERAL

Mi Canto particular (que te interpreta, pingüino), producto de la recesión y de otras restricciones  
Soy un cantante limitado, un minusválido de la canción  
Canto General al Paseo Ahumada  
Vuestro monumento viviente (Habrá otros, habrá otros: la inmortalidad no es impaciente)  
Canto General de esta zona parcial de la naturaleza muriente de Santiago y de los productos que producen a los hombres made in Taiwan ellos se desviven enfervorizados por venderlos a cien pesos la unidad  
Que viven de los artificios naturalizados en Taiwan, la Gran Madre Plástico  
Ella nos inunda el Rastro y sus deyecciones y bahas  
(y lo digo como consumidor eventual de algunos de estos productos)  
Se te ofrecen, Pingüino, tres pares de calcetines por cien pesos, un tomacorrientes por la misma suma, de tres arranques, de esos que se derriten como un queso si se los hace fun-

cionar con toda su capacidad instalada  
Pero decir que canto es mucho pecaría de ingratitud si dijera que me he visto en la dura necesidad de cantar y/o derretirme como un queso electrificado  
o de envolver a la carrera mi mercadería en un pliego de papel así lo hacen esos subproductos de Taiwan los vendedores de plástico cada vez que el pelotón y sus perros de caza se vuelven para ahuyentarlos  
Corretean indolentemente hacia ellos como en una caleta de pescadores una pedrada un golpe de remo los perros echan a volar a las gaviotas de rapaña que se disputan el deshecho de la pesca  
En una lengua muda tendría que cantar y que no generalizara  
Para eso basta con nuestro monumento el Paseo Ahumada; en una lengua de plástico debiera  
intrínsecamente amorzada y, por supuesto, desechable Usted le da cuerda y ella dice su Canto General sin necesidad de pila eléctrica, únicamente por cien pesos (la Flaca lo hizo por mucho más)  
"Clolia al Señor" diría ella y "Viva Chile mielga"  
La novedad del año como lo fue ese escupitajo taiwanés un pulpo de plástico del tamaño de un huevo de paloma que pegado a una muralla de marmolina descendía sin cuerda, avanzando con sus bracitos  
Nuestro modelo inaccesible cantó desde lo alto de la montaña sagrada nosotros buscando el ras de suelo según nuestra adhesiva manera de dejarnos caer como escupitajos de plástico  
Porque las condiciones están dagas de otra manera y así nosotros dados de otra manera dados de otra madera plástico de Taiwan que caen sin un golpe y mueren en el azar sobre la mesa húmeda en que se juega al cacho Nueva York calle adentro  
Sí, Canto General a la pauperización que nos recorta el lenguaje a un manoteo de sordomudos no alfabetizados  
Fíjese usted en la cantidad de palabras que vamos a necesitar para leer de corrido una página del diccionario  
¿Dónde están? En la lista de los desaparecidos ¿detrás de qué eufemismos se esconden? ¿con qué máscaras recorren el Paseo Ahumada?  
Escribir por ejemplo, Democracia Ahora  
Significó un enorme costo social en el Estrato Bajo a esa frase ingresaron cantidad de muertos casuales muchos de ellos niños algunos, qué sé yo, y tan fácil que parecía repetirla  
Los vendedores de esa idea por su parte, en el Estrato Medio, se negaron a envolverla en el lienzo en que la exhibían cuando vinieron a ahuyentarlos de la escalinata de la Catedral  
Toda una escena que recuerda la televisión europea  
Más de una parahéroe y yo palidecimos cuando la cabeza del pelotón inició tropezando en los sentados su carga de la caballería escalinatas arriba arrancándonos el lienzo a los parados de las manos (el detalle de la palidez no lo registra la televisión)  
Pero ésas no son más que palabras que son, por lo demás, nuestras metáforas peones movidos como si uno cogiera piedras con que matar dos pájaros de una amenaza  
No hacemos nada, no decimos nada  
¿Con qué ropa subir ahora el Macchu Picchu y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia siendo que ella se nos está quemando en las manos?  
Los héroes negativos gozan de lo que padecemos: su libertad incondicional  
Una llama graneada y cada veinte metros un polvorín en pie de guerra  
¿Quién parternalizaría con el cortapiedras el hijo de la turquesa como si esos desaparecidos no figuraran en la guía telefónica?  
Los muertos de nuestro tiempo acostumbra a suicidarse  
Canto General de los héroes, que caen como grandes actores desconocidos en el campo del simulacro defendiendo a sus ajusticiadores de la luz pública  
A los desfigurados que sirven de combustible para que rebrote la llama  
A las momias prematuras  
Canto General y no caso por caso porque el cantante está afásico  
Guarda cama de sólo pensar en el río y de pensar en el río a esos cuerpos cortados que derivan hacia su segunda muerte  
La muerte de sus nombres en el mar  
Anonimato en grande y for ever.



# Eva-peronismo, literatura, estado

John Kraniuskaas  
Profesor de Estudios Latinoamericanos en Birbeck College de la Universidad de Londres; co-editor del *Journal of Latin American Cultural Studies*. Está terminando el libro *The work of Transculturation*

Este ensayo, centrado en la imagen-sonido del cuerpo de Eva Perón en cuanto aparato estatal peronista, se divide en tres secciones breves. La primera trata de lo que llamo, después de Walter Benjamin, 'el inconciente óptico' del Peronismo. La segunda, de manera muy especulativa, trata del Estado en cuanto *experiencia cultural*, por un lado, y como *forma política de lo social*, por el otro. La tercera, en un intento de describir la dimensión cultural del estado peronista, se refiere a la dimensión bio-política o diagramática del cine, y a la dimensión cinematográfica del diagrama bio-político.

Es un primer intento mío de producir algunas generalizaciones teóricas sobre el Estado a partir de la crítica de obras literarias -como 'Esa mujer' de Rodolfo Walsh y *El fiord de Osvaldo Lamborghini*- cuyo objeto es el Eva-peronismo y la dimensión íntima del Estado en cuanto formación cultural-afectiva.<sup>1</sup>

"Si la filosofía política de Hegel contiene siquiera una verdad, es que cada Estado contiene en sí todos los momentos esenciales de su existencia. Los Estados están hechos no solamente de pueblos, pero también de bosques, campos, jardines, animales y mercancías."

(G. Deleuze & F. Guattari, *Mil mesetas*)

## 1. "EMPUJE" Y CAPTURA

En la película documental *El misterio de Eva Perón* (1983) de Tullio de Micheli aparece una entrevista con el viejo sindicalista laborista Cipriano Reyes. Habla sobre su encarcelamiento y tortura por el gobierno peronista que, por otra parte, ayudó a crear. Aunque es también el objeto de cierta mitificación (como supuesto organizador de la famosa movilización obrera -del 17 de Octubre de 1945- que proyectó Perón al poder), en la película se presenta más bien como hombre derrotado. Después de contar la historia de su persecución como representante del movimiento obrero libre (resistente al Peronismo), le preguntan: 'Usted, que fue torturado y encarcelado, ¿qué opina de la obra social de Evita?' La respuesta de Reyes es triste. Mirando hacia abajo (¿con vergüenza?), y apoyándose en la escritura (porque la respuesta no le viene fácil), lee y dice:

'Negar su obra sería como cortarle las alas a las aves en pleno vuelo, como si quisiéramos negar la aurora, o olvidarnos de que existen las flores.'

Tortura, arruinación y captura melancólica: en su derrota, Reyes parece dramatizar una descripción del 'efecto peronista' hecha recientemente por Horacio González en su historia del ensayo argentino, *Restos pampeanos*, donde la idea habermasiana de racionalidad comunicativa se viene abajo. Escribe que:

'El peronismo arroja las contraseñas y los vocabios políticos contra las cuerdas de la incerteza, los torna inanes. Los conmina a considerar la pérdida de su materia significativa y a imaginar que cada nombre pronunciado desnuda menos una ideología que una condena que la conciencia se inflige a sí misma cuando se notifica de sus oscuras pasiones.'<sup>2</sup>

Es claro que Reyes ha llegado a su fin, a los límites de su lenguaje político: habla primero, y como tantos otros, del poder de mediación de Evita, para después perderse en el lenguaje 'cursi' del melodrama. Pero, el lugar ocupado por las 'oscuras pasiones' en el texto de González es ocupado aquí por una imagen de Eva Perón que se define, paradójicamente, por su *visibilidad* casi total e iluminadora, que captura al enunciante torturado-derrotado, allí, en sus límites, para subordinarlo a su hetero-lógica melodramática y obscena que lo arruina (la relación más o menos secreta entre el melo-dra-

ma y la obscenidad es explorada en la obra pornográfica de Lamborghini). Y es, precisamente, ese lugar cinematográfico de luz y de sombra - y yo agregaría: mercantil - que ha sido el objeto de una serie importante de textos (desde 'La fiesta del monstruo' de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares a *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez) que revelan el trabajo del 'inconsciente óptico' del Peronismo, es decir, sus condiciones audio-visuales y cinematográficas de existencia como formación político-cultural.<sup>3</sup>

En cuanto mujer de estado, Eva Perón no es una figura política o intelectual tradicional o literaria - y, por eso, no aparece en libros como *Restos pampeanos* - porque vehiculiza una re-territorialización pasional y mítica de la nación según nuevos vectores pos-ferrocarrileros masmediáticos (como por radio, diría Ezequiel Martínez Estrada<sup>4</sup>): las nuevas rutas del deseo y de la movilidad social -viajadas, incluso, por Eva Duarte, entre muchos otros- que, además del territorio nacional, re-dimensionan tanto el campo político como el campo cultural, haciendo del estado un ensamblaje conflictivo que conjuga las industrias culturales con los sindicatos y la institución militar, y al entretenimiento con las tácticas políticas.

Como se sabe de sobra, Eva Perón era una poderosa articulación obrera y femenina del estado peronista. En este sentido, su cuerpo (voz, gestos, figura) se constituye en lugar de sutura política en que se hacen y se deshacen dichas conjugaciones, y en donde se juega tanto la movilización como la desmovilización política (obrero) tan importante para la institucionalización del Peronismo. En otras palabras: el Estado se presenta, no como una estructura institucional que resuelve el conflicto, pero como uno de los escenarios privilegiados de la lucha de clases -un teatro de guerra (diría Lamborghini) de baja y alta intensidad en donde se forja lo nacional- popular peronista, un 'pueblo' que se reproduce como 'pueblo'.<sup>5</sup> Desde esta perspectiva, el Eva-peronismo también se vive como un 'shock' para la ciudad letrada y sus fantasías de poder social (en donde todavía se ubica el libro de González), en cuanto representa una reconfiguración industrial del campo cultural Argentino dominado ahora por nuevos medios de comunicación y representación (radio, cine), sus celebridades, y sus formatos. Esto explicaría la violencia con que se sintomatiza tal desplazamiento democratizante en relatos como 'La fiesta del monstruo' de Borges y Adolfo Bioy Casares, que, además de reducir lo político a lo obsceno, hace una parodia cruel y feroz (aunque iluminadora) de todo un mundo emergente, incluyendo sus regímenes semióticos. Otros relatos, mientras

tanto, empiezan a armarse apoyándose en tales tecnologías (la obra de Roberto Arlt, por ejemplo) para producir nuevos saberes e ilusiones sin nostalgia. En la serie literaria que me preocupa, quizás Manuel Puig sea nostálgico, pero no por lo literario, ni por el Estado de 1880, más bien por el cine que acompaña a la emergencia del Estado del 1945 que, paradójicamente habría que añadir, odiaba.

Tales obras literarias exploran el espacio pasional trazado por González -estructurado en parte, en su visión, por lo mítico-popular- tocando e interrogando prácticas, deseos, procesos y determinaciones intersubjetivos casi siempre ignorados por las ciencias sociales convencionales. Si la literatura se interesa en Eva, las ciencias sociales se interesan en el General. Por eso, en la literatura, quisiera sugerir, especialmente en la más crítica, el Peronismo aparece como una densa y complicada formación cultural en donde se cifran las experiencias conflictivas de la masificación nacional: tanto en sus desterritorializaciones de espacios consagrados incluyendo a la literatura misma (en que se juega una nueva dialéctica de dependencia y autonomía con relación a las industrias culturales y el estado) -como en su creación de otros- por ejemplo, la monumentalización violenta y fetichista de Eva Perón como mujer fálica estatal (que emerge de una suerte de 'contra catéxis' política) conteniendo las fuerzas políticas que, sin embargo, el Peronismo necesita, y que constituye el drama axiomático de su constitución.

González, por su parte, nos lleva a otros ensayos, entre ellos a *Perón: entre la sangre y el tiempo*, el libro extraordinario de León Rozitchner que versa precisamente sobre ese 'oscuro' deseo peronista. Es un texto que, dentro del psicoanálisis político argentino, podría leerse como un contra-Marie Langer (estoy pensando en su ensayo Kleiniano 'El niño asado y otros mitos sobre Eva Perón'), en cuanto se concentra totalmente en el edipo peronista y la psique social del General.<sup>6</sup> Aun así, Eva Perón aparece momentáneamente de manera interesante, otra vez como filtro mediador, asegurando (o, más bien, *produciendo*) el poder fálico-político de Perón:

'Porque Evita era, una vez más, la mediadora en el escenario de la satisfacción de sus pulsiones: mostraba a los demás, ante el pueblo de su propia clase, que no había satisfacción sin convertirlo a Perón en merecido objeto, completo y sin fisuras, de amor y adoración. Evita era la mediadora entre Perón y la clase obrera pero, más profundamente aún, era la mediadora entre Perón y Perón, entre Perón-padre y Perón-niño: los dos hecho uno por la magia del poder pequeño, astuto y casi invisible, pero ¡cuán poderoso!, de la mujer... Si Evita expresa las fuerzas populares en su cercanía corporal, Perón trata de poner distancia dentro de la cercanía y disolver su empuje directo: de que sólo quede una fuerza disponible pasada por el filtro de la mujer.' (289, 291-2)

Evita no es el objeto de la investigación de Rozitchner, pero es claro que aquí, contradiciendo quizás la intencionalidad de su libro, emerge como elemento - yo diría, aparato- estatal de suma importancia. Sin ella, no hay Perón, y la alianza obrera también se vería amenazada. Y en cuanto lo produce a través del trabajo de mediación podría ser, incluso, más importante

que el General. Desde esta perspectiva, la arruinación política de Cipriano Reyes es otro tipo de producción suya: lo que resta de una operación de captura Eva-peronista que contiene o disuelve el 'empuje' que, en este caso, representaba él. Así, emerge una de las funciones claves de Evita como mujer-aparato estatal, su magia -o 'milagrería', si se quiere- fundamental, su poder de *captura* peronista.

Según Rozitchner, Perón es más que Perón, es un 'operador social', y el Peronismo 'una forma política multitudinaria y bulliciosa cuyo empuje tuvo que ser frenado -primero por el mismo Perón' (23 - mis cursillas), después por Eva e, incluso, en los comienzos, por Reyes (y, finalmente, quizás ya en otro sentido, por López Rega).<sup>7</sup> Si Cipriano Reyes representaba un peligro, precisamente por sus poderes de movilización obrera, que era por otra parte fundamental para el Peronismo, también lo era Evita: ¿por cuánto tiempo alimentaría el estado, disolviendo el 'empuje' de la 'fuerzas populares'? Para siempre, si fuera posible. Por eso su monumentalización fetichista, es decir su transformación paulatina, y casi literal, en estatua obscena por parte de la cúpula conservadora peronista: el poder 'bárbaro' de *captura* peronista es, finalmente, capturado y domesticado.<sup>8</sup>

La voz 'empuje', que utiliza Rozitchner para describir la presencia política de las 'fuerzas populares' en el Peronismo, es importante porque da cuenta de la experiencia corpórea y sensual de la masificación social asociada con el Peronismo y de la necesidad de contenerla. Es, creo, una palabra cuyo tono es *Contorniano* (e, incluso, Benjaminiano), y como tal aparece también en el cuento de David Viñas 'La señora muerta' (1963).<sup>9</sup> El relato dramatiza tres movimientos o intencionalidades: primero 'el empuje' constante de las masas haciendo fila para ver el cadáver -ya estatal- de Eva; segundo, una intervención en la pasión organizada que es a la vez clínica y sexual por parte del narrador y personaje principal, un hombre que se aprovecha del evento funerario-estatal para un 'levanté' (en este sentido, a diferencia de la mayoría de los textos en esta serie Eva-peronista, que son 'cuentos calientes', se podría decir que éste es frío, congelando el ardor para así exhibir mejor la morfología del deseo político peronista en cuanto ideología); y tercero, claro, la 'captura' del mismo narrador por el objeto de su atención en la fila-Eva-peronista-que-empuja (que es el doble de Evita: 'esa mujer') que en verdad lo levanta a él, pero sólo para desecharlo porque, como es obvio, ella sabe hacer el amor y la política al mismo tiempo...

## 2. LA EXPERIENCIA ESTATAL

Hay, me parece, tres paradigmas dominantes para aproximarse al estado como formación cultural en la crítica hoy. Voy a hacer un repaso muy esquemático aquí, y voy a hacerlo de manera pragmática para destacar lo que me interesa en particular: la dimensión cultural del estado en cuanto forma política. Primero, la teoría de la hegemonía que emerge en la obra de Antonio Gramsci, y que podríamos asociar hoy con el post-Althusserianismo 'discursivo' en sus varias formas: la obra neo-Gramsciana influenciada por Laclau, en primera instancia, pero también el trabajo sobre "comunidades imaginadas" de Benedict Anderson (aunque en ambos, paradójicamente, el estado no es

objeto directo de su reflexión). Segundo, y relacionado con la obra reciente del antropólogo latinoamericanista Michael Taussig (y, en la sociología histórica anglo-americana, con Philip Abrams, Philip Corrigan y Derek Sayers), la crítica del fetichismo estatal. Tercero, el corpus ya enorme, incluso en Argentina, sobre la bio-política fundada en la obra de Michel Foucault.<sup>10</sup>

La noción de hegemonía lleva consigo una ambivalencia interesante, ya presente en la discusión de Gramsci, y que tiene que ver con la forma de su institucionalidad social y los límites del estado. A lo que me refiero es si la hegemonía, es decir, el dominio a través de la fabricación de consenso -y pensado generalmente desde la perspectiva de la dirección moral e intelectual- tiene sus raíces en las instituciones estatales (el reino jurídico-político y público en que se organiza, se administra y se impone la dominación de la burguesía), o en las de la sociedad civil (considerado como más o menos separado del estado: el reino del interés y derecho privado, el mercado, la propiedad, las corporaciones, aunque tal separación entre lo público y privado es legitimada de manera jurídica, como sugiere Hegel, por el estado). Esto es significativo porque traza un espacio social no-estatal, o casi no-estatal, desde la cual se podría pensar tanto el proceso de generación o de emergencia del estado burgués, como la contra-hegemonía en cuanto actividad política autónoma (por ejemplo, hoy en día, la de los movimientos sociales). Althusser, por su parte, rechaza tal división, y la idea misma de la sociedad civil, como ideológica, incluyéndolo como elemento constitutivo del dominio de clase y estatal. Aunque analíticamente separables, en su visión, el estado y las instituciones sociales son más o menos co-extensivos. Como práctica ideológica, la hegemonía es ahora reinscrita en toda una serie de 'aparatos estatales ideológicos' específicos (iglesia, sindicatos, escuelas, familia...etc.). La crítica de Althusser sugiere que la teoría de la hegemonía podría leerse como parte de una teoría extendida del Estado, y/o, como teoría de una noción extendida del Estado (el 'estado integral') enfocada en las condiciones de reproducción subjetivas del capital: la interpelación imaginaria. Desde esta perspectiva, podría decirse que los sonidos de la interpelación extienden al estado hacia la casi invisibilidad -una idea sumamente interesante en contextos de dominio por radio y cine. Más recientemente, la noción de hegemonía se ha pensado como ficción, una semiótica política general en que el estado no deja nunca de discurrir o, como en las novelas de Ricardo Piglia y Don Delillo, de tramar. En fin, la noción de hegemonía es importante aquí también porque fue, quizás, solamente con el Peronismo que se dieron algunas de sus condiciones -a la vez democratizantes y corporativistas- de existencia en Argentina, cuya historia política se ha caracterizado, hasta muy recientemente, más por la exclusión -tanto real como formal- que por la inclusión (los aparatos represivos del estado predominando sobre los aparatos ideológicos). Dicho de otro modo: el estado burgués argentino no ha podido integrar de manera democrática, y para un período sostenido, a la clase obrera.

La crítica del fetichismo estatal podría leerse como una crítica de Althusser, entre tantos otros que piensan el estado como sujeto trascendente (el Estado con mayúscula, y narrador). Taussig, por ejemplo, trata de pensar la interpelación de manera antropológica, desde abajo. Tal enfoque sugiere que es la idea del Estado en sí la que es la ficción más ideológica, porque enmascara a las realidades complejas de las prácticas políticas, reificando y deificando a esta gran 'cosa' -que es máscara-dotándola con subjetividad y voluntad propia, y así, extendiendo y replicando su poder simbólico. De manera irónica, entonces, esta noción crítica-reflexiva de 'Estado' intenta incluir su dimensión 'mágica'. Comentando a Abrams, Taussig dice que esta perspectiva teórica 'no sólo implica al estado en la cons-

trucción cultural de la realidad, pero delinea tal realidad como deceptiva, real y no-real al mismo tiempo' (220). El reto, entonces, sería pensar el Estado de forma no-transcendental, pero de manera que pueda dar cuenta del proceso material e inmanente de su propio transcendentalización ideológica (es aquí, creo, que la noción de 'soberanía' es fundamental). Las ideas de Deleuze y Guattari de 'consistencia' y 'milagrería' que evoco aquí son un intento en esa dirección.

Como es bien conocido, la crítica de la bio-política de Foucault, tan importante para las otras aproximaciones, se concentra en el tejido de los pequeños poderes (la microfísica del poder); en esas prácticas encubiertas por la máscara del Estado. Si por un lado, Foucault es crítico tanto de la idea de la negatividad del poder como de su ubicación en una fuente única y central, es evidente, por otro, que se interesaba en el poder organizado e institucional. Por eso, su obra podría pensarse como teorización posible de un estado disperso, incluso socializado. Es en este sentido que discutiré su idea de 'diagrama' más abajo. Es importante subrayar, sin embargo, la importancia que tiene el saber en su concepción positiva del poder. Desde tal perspectiva, el estado socializado *produce* (formas de lo social).

Quisiera explorar, entonces, una idea de estado sin mayúscula, constituido por elementos de coerción, hegemonía y disciplina, como parte de una teoría enfocada en su dispersión socio-cultural y, por eso, extendida; y el fetichismo como la teoría crítica de su experiencia. Tal noción trata de pensar la forma estatal tal como emerge dialécticamente en la experiencia histórica como proceso, estructurando y produciendo el dominio, al mismo tiempo que re-constituye lo social a la semejanza de la clase dominante, de manera inmanente. Desde esta perspectiva, Eva Perón, y su experiencia mediática, es una forma política de socialidad y lucha, un aparato estatal y su apariencia fetichizada, como también una tecnología política, y más: un terreno poderoso y pasional de subjetivización.

Una teoría *cultural* del estado se refiere, más que nada, a un idea de la *experiencia* histórica del estado, más allá de la función de la interpelación en su formación. Podría considerarse, post-Negri, un retorno humanista (y, por eso, anti-Althusseriano), estratégico, pero solamente si se piensa también como un gesto fundamentalmente anti-transcendental, ubicando a tal experiencia, y al Estado en cuanto tal, en un plano de inmanencia. En otras palabras, la idea de cultura se refiere aquí, primero, a prácticas de subjetivización (incluyendo al estado mismo); segundo, a efectos de 'consistencia' (Deleuze y Guattari); y tercero, a la forma cultural desde el punto de vista de tecnologías de representación y comunicación. Quisiera sugerir eventualmente que, mediatizado por la cultura (y aquí me estoy apartando del interés que tiene Negri en combinar las ideas de 'multitud' y 'singularidad'-fundamental a su bio-voluntarismo sentimental y anti-representativo- hacia, pero sin identificarme con, la 'hegemonía' según Althusser<sup>11</sup>), el Estado emerge en la experiencia -es decir, *existe*- como la *forma política de lo social*. Las siguientes palabras de Marx sugieren tal idea:

'Dado que el Estado es la forma en que los individuos de una clase gobernante imponen sus intereses comunes, y en que la sociedad civil entera de una época se resume, concluimos que el Estado mediatiza en la formación de todas las instituciones comunes y que tales instituciones reciben una forma política.'<sup>12</sup>

La constitución-institución -y, claro, la imposición- de la forma común del mando (que supone tanto la división como la lucha de clases). Finalmente, los mecanismos de la producción estatal del 'socio' peronista que me interesan se encuentran

cifradas en una glosa que hacen Deleuze y Guattari de la teoría marxista del fetichismo y que llaman 'milagrería':

'Este socio puede ser el cuerpo de la tierra, el del tirano, o el capital. Es el cuerpo al cual se refiere Marx cuando dice que no es el producto del trabajo, pero que aparece como su presuposición natural o divina. De hecho, no se restringe a oponerse meramente a las fuerzas productivas en y para sí. Recae sobre... toda producción constituyendo una superficie sobre la cual las fuerzas y agentes de producción son distribuidas, apropiándose de toda producción excedente y arrogándose tanto la totalidad como las partes del proceso, que ahora parecen emanar de sí como cuasi causa. Fuerzas y agentes vienen a representar una forma milagrosa de su propio poder; parecen ser "milagrosos" por él.'<sup>13</sup>

Movilización y desmovilización peronista, 'empuje' y captura: el fetichismo de Estado, o milagrería, como proceso de apropiación, redistribución y reactivación (es decir, constitución 'soberana'), tal que, por ejemplo, la clase obrera parece ser el efecto del Estado peronista; y, por eso, en un sentido, percibido también como dependiente de él en su propio ser histórico. La verdad es exactamente lo contrario: el Estado burgués, aquí en su forma nacional-popular, es una producción reaccionaria -en sentido literal- que emerge en repliegue alimentándose de, y enfrentándose a la clase obrera (con sus largas historias anarquistas, socialistas y comunistas). La figura de Eva Perón es de doble cara. Significa, por un lado, una inserción obrera y femenina en el estado liberal en proceso de transformación peronista y, por el otro, un aparato peronista de 'su' contención estatal: atracción y captura.

### 3. EL ESTADO TECNOLÓGICO

Llama la atención, me parece, la calidad cinemática de la descripción que hace Foucault del 'diagrama' en *Vigilar y castigar*. Y, a la inversa: también llama la atención la comparación que hace Benjamin en 'La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica' del camarógrafo y del cirujano, es decir (me voy a *adventurar*), de la calidad diagramática del cine.<sup>14</sup> Aunque son escritores muy diferentes, la obra de Benjamin y Foucault se encuentra en sus confrontaciones respectivas con la experiencia visual moderna y sus tecnologías. Lo que me interesa especialmente es la idea de Eva Perón como sujeto (fetichizado) de un tipo de formación estatal tecnológicamente *hibridizado* -cinemático y (quirúrgico) diagramático- instituyendo su dominio. Pero, ¿por qué la comparación del camarógrafo y del cirujano? Bueno, es simple: como en la cirugía, según Benjamin, 'con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un curso, sus ampliaciones y disminuciones' (48), la cámara cinematográfica interviene técnicamente en 'la textura' de lo real (43), es decir, en sus objetos y sujetos. Con sus movimientos bruscos, sus 'cambios' de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque' (51), el cine es un arte industrial, táctil (que 'empuja'), y una pedagogía sensual en la experiencia de la vida urbana y la producción fabril: 'El cine corresponde', escribe Benjamin, 'a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo.' (52) Y en Argentina, el cine (y la radio) acompaña, registra y organiza las experiencias desiguales de la industrialización y urbanización -el fordismo- asociadas con la emergencia del Peronismo.<sup>15</sup>

Las imágenes producidas por el camarógrafo son 'múltiple[s]', escribe Benjamin, y 'troceada[s] en partes para que se junten según una ley nueva' (44). Con el cine se entre-

cruzan las experiencias de la *ley del valor* en las fábricas, y la *ley del encuadre* de las imágenes en movimiento. Tales imágenes, y sus nuevos contenidos urbano-industriales, eran disponibles también como material estético para, por ejemplo, su *movilización vanguardista* de tipo Brechtiano (aunque véase también la obra del pintor Luis Felipe Noé, quien en su cuadro de 1963 *Introducción a la esperanza* descubrió una dimensión vanguardista en el Peronismo, es decir, su capacidad de 'des-encuadre'), su *narrativización* al estilo Hollywoodense (tan importante en la provisión de lenguaje e imágenes con que se imagina la movilidad social en tiempos de modernización social acelerada, como en la Argentina), y su *monumentalización corporativista* (en que la distracción -las nuevas formas de ver- y las fuerzas de producción tecnológicamente intensificadas son auráticamente administradas para la contemplación y la guerra), como también de sus múltiples combinaciones.

Claro, es lo último, en su modalidad fascista, que le interesa a Benjamin, dándole la oportunidad para articular su tesis, poco desarrollada, sobre la 'estetización' y 'politización'. Por su parte, como mujer-de-estado, Eva Perón se especializa en la narrativización melodramática de lo político, transformando el dominio-y-consenso en 'amor' nacional-popular, mientras que su imagen es recurso -ya casi natural- de movilización vanguardista en la literatura (Borges, Walsh, Julio Cortázar, Lamborghini, Puig y Néstor Perlongher). La abstracción social, o 'la masificación' en palabras de Benjamin, se acompaña de formas culturales de reconocimiento, especialmente el noticiero cinematográfico:

'A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruosas, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara... Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano. Sólo a vista de pájaro se captan bien esos cuadros de centenares de millares. Y si esa perspectiva es tan accesible al ojo humano como a los aparatos, también es cierto que la ampliación a que se somete la toma de la cámara no es posible en la imagen ocular.' (55)

En su película documental *Evita* (1974), Juan Schröder reúne tales imágenes de masas en movimiento para ofrecer algo que se aproxima a veces a la pintura abstracta, a los 'action-paintings' de Jackson Pollock, por ejemplo: la pantalla salpicada en blanco y negro por lo aparentemente informe en movimiento (la 'bios'). En tales noticieros, trabajadores se ven en el cine, primero, abstraídos y desindividualizados, pero luego re-substancializados a nivel político como parte de la masa peronista, y entrecortados, por efecto del montaje, al lado del General y Eva, éstos en primer plano, hablando y gesticulando, nutriendo el movimiento, y permitiendo, simultáneamente, la subjetivización dramática y la sobre-codificación de la acción política (en este sentido, claro, se ve que la invención del primer plano tiene tanta importancia como la sincronización del sonido con la imagen porque psicologiza la acción -aquí, política- dotándola, para así decirlo, con un 'interior' burgués y soberano).

Desde una perspectiva benjaminiana, las imágenes técnicamente intensificadas son organizadoras claves de la experiencia social. Evita, como sabemos, su figura y su voz, hacia milagros en este contexto: difundida por radio y cine, actuando en la plaza pública, transformando el lenguaje de la política en mensajes de amor sumamente enigmáticos (véase, por ejemplo, el diario extraordinario de Esther en *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, o *Mi mensaje* de 'Evita', en donde el amor patrio se re-articula como relación amorosa triangular sumamente emotiva entre Eva, el General y 'el pueblo', la

traición política sujeta a la sintaxis afectiva del radio-teatro, cine melodramático y tango). 'Esa mujer' era un veritable aparato estatal, una producción de Estado técnicamente magnificada que simultáneamente moviliza y desmoviliza. Así, paralelamente a los actos de 'magia estatal' peronista que de manera performativa, en la concepción de Bourdieu, crean personalidades jurídico-políticas como los nuevos sindicatos, reconociendo y bautizándolos (una concepción que, sin embargo, presupone el sujeto-Estado<sup>16</sup>), existe esta otra producción cultural o 'milagrera' del estado-pueblo ahora dotado -vía el montaje- con cuerpos (la 'masa') y caras (Evita y el General), es decir, con 'consistencia' (y subjetividad).

En *Vigilar y castigar*, Foucault se rebela contra las versiones del poder de los 'sesenta-y-ochistas' fundadas en la idea de la 'sociedad del espectáculo'. Mi intuición es, sin embargo, que más allá de su análisis de la experiencia mercantil inspirada en *El capital* de Marx, y su aparente adopción de tal perspectiva en su análisis de la estetización fascista, el interés de Benjamin, tanto en lo microológico como en los efectos transformativos y sensoriales de la tecnología, lo aproxima también al territorio foucaultiano (o, más bien, vice versa). Con la 'horizontalización' que hace Foucault de la captura espectacular en su análisis de la lógica de la vigilancia tenemos que, no elegir entre aproximaciones, pero adoptar a ambos, constituyendo un campo de poder complejo y compuesto, una técnica altamente socializada. Según Foucault:

'Nuestra sociedad no es de espectáculo, pero de vigilancia; por debajo de una superficie de imágenes, se invierte en cuerpos en profundidad; detrás de la gran abstracción del intercambio, continúa el entrenamiento metódico, concreto de fuerzas disponibles; los circuitos de comunicación son los soportes de una acumulación y centralización de saberes; el juego de los signos define el ancladero del poder...' (217)

Como hemos visto, Benjamin se interesa precisamente en las tecnologías de comunicación y representación 'en profundidad', en cuanto modelan objetos y sujetos. El 'esquema panóptico', mientras tanto, es una 'máquina de ver' táctil (207): 'la arquitectura y la geometría'-Foucault podría haber añadido también a la luz entre sus instrumentos físicos- actúan 'directamente sobre los individuos' (206) a través de un 'campo de visibilidad'. Las palabras que siguen deberían formar parte de la (pre-)historia del cine:

'Por el efecto de una iluminación de fondo, es posible ver desde la torre [otra 'vista de pájaro'], destacándose contra la luz, a las sombras cautivas en las celdas periféricas, como tantos pequeños teatros, en que cada actor está solo... La multitud, una masa compacta... es abolida y reemplazada por una colección de individuos separados.' (201)

Hay, entonces, dos modalidades de abstracción social aquí: no sólo la que se asocia con la masificación (y Benjamin), pero otra que funciona de manera micropolítica a través de los poderes disciplinarios de subjetivización individual. De hecho, según Deleuze, 'la forma de lo visible' recorre fantasmáticamente toda la obra de Foucault (sus arqueologías de 'lo decible'), y, 'al comienzo del siglo 19 las masas y las poblaciones se hicieron visibles, emergiendo a la luz del día al mismo tiempo que enunciados médicos [¿quirúrgicos?]' articulando nuevos objetos...<sup>17</sup> Foucault insiste en que el poder del esquema panóptico se encuentra en la polivalencia de su aplicación: es 'un tipo de ubicación de cuerpos en el espacio', un 'mecanismo de poder reducido a su forma ideal', y por eso caracterizado por su replicabilidad, una 'máquina maravillosa' (205). En otras palabras, el 'esquema' organizativo es un 'diagrama' móvil porque abstrae, y es en sí abstracto ('junta... según una ley nueva', en palabras de Benjamin). Es una linterna mágica. Deleuze dice que el diagrama es también 'una máquina



abstracta' porque (como en el cine) subjetiviza: 'no distingue ni entre contenido y expresión, ni entre una formación discursiva y una formación no-discursiva. Es una máquina que es casi ciega y muda, aunque hace que otros hablen y vean.' (34)

Como se sabe de sobra, desde su concepción, el Estado liberal argentino ha sido de tipo fuertemente disciplinario o biopolítico. La co-invencción de las señas digitales en la India colonial y en Argentina para su uso estatal dan testimonio de este hecho (como también de las características del liberalismo autoritario argentino). Las figuras de J. M. Ramos Mejía y José Ingenieros se destacan a este respecto, como lo hace una fuerte tradición normalizadora del psicoanálisis. Eva Perón ha figurado en este espacio también, ya que sus palabras e imágenes, incluso 'post-mortem', fueron distribuidas por el aparato estatal escolar en un proceso rápido de monumentalización sacra. Pero, en este preciso momento de la muerte de Evita, la dispersión centrífuga del esfuerzo político-cultural estatal iba de la mano de la concentración centrípeta del esfuerzo político-médico. Eva Perón ha sido objeto de diferentes estilos psicoanalíticos, desde Marie Langer, pasando por Juan José Sebrelli, hasta, por ejemplo, Hugo Vezetti; y su entrada en un campo político fuertemente sobre-codificado -como, por ejemplo, masculino, literario, racista y constitutivamente anti-obrero- produjo una serie de relatos de su vida reactivos y patalogizantes (estudios de 'caso'), incluyendo representaciones persistentes del supuesto subdesarrollo de su feminidad; como, en otras palabras, una 'mujer fálica', un topos fundamental y reaccionario, que al patologizar (y masculinizar) simultáneamente monumentaliza y contiene su poder político 'bárbaro'. Langer intenta invertir este paradigma Edípico sexuado ('gendered'), para hacer de Eva -una vez pasada por el inconsciente colectivo- tanto un seno malo como

un seno bueno. Más espectacular, sin embargo, fue el proceso de conservación y embalsamamiento de su cadáver, quizás el equivalente en la historia del poder bio-político argentino del anuncio de su muerte en la historia de la radio, y una inflexión particularmente interesante y dramática del campo de visibilidad hibridizado que he descrito: un momento de la obra estatal visual masiva y aurática del Peronismo (que se proyecta hacia afuera), como también de la sujeción del cuerpo individual de Evita misma, en medio de las luchas en, y por, el dominio estatal dentro del estado, a una instancia particular de tecnología biopolítica (el 'diagrama' peronista enfocado, ahora, hacia adentro, es decir, hacia la lucha intra-estatal entre fracciones), y el equivalente corpóreo al rechazo de su candidatura a la vicepresidencia por parte de la institución militar, entre otros. Espectáculo y bio-poder, entonces, y lucha de clases.

Y es aquí donde aparece el Dr. Pedro Ara, el médico extraño, cuyo trabajo embalsamador de conservación se llevará a cabo en el segundo piso del edificio de la Confederación General del Trabajo, en lo que llamaba, de manera sumamente enigmática, su 'modesto despacho-biblioteca-archivo-cuarto de reposo-centro de informaciones'. Su misión: transformar el cadáver de Eva Perón en pequeño monumento inmortal para que fuera instalada en otro, la estatua más grande del mundo al obrero argentino. Según su informe quirúrgico-político a la Comisión Nacional Monumento a Eva Perón del 25 de julio de 1953: 'el cadáver de la Exma. Señora Doña María Eva Duarte de Perón, impregnado de sustancias solidificables, puede estar permanentemente en contacto del aire, sin más precauciones que las de protegerlo contra los agentes perturbadores... No fue abierta ninguna cavidad del cuerpo. Conserva, por tanto, todos sus órganos internos, sanos o enfermos, excepto los que

le fueran extirpados en vida por actos quirúrgicos...'<sup>18</sup>

Con el derrocamiento del peronismo en 1955 el monumento nunca se realizó (aunque fue el comienzo de toda una otra historia, ya cadavérica, narrada, entre otros, por Rodolfo Walsh y Eloy Martínez). La monumentalización cine-diagramática del cuerpo de Evita, sin embargo, marca un intento desmovilizador, y de institucionalización sacra peronista, a través de la misma figura que representaba su aspecto plebeyo y movilizador, fundamental a la incorporación momentánea a la esfera política de las mujeres y la clase obrera. Su función prefiguraba su propio fin: el cuerpo de Eva Perón, la 'forma de lo visible' del peronismo, como también el foco de su equipo tecnológico, era simultáneamente un terreno de lucha de clases intensas, de 'milagrera' y, finalmente, de captura, es decir, de producción estatal.

Este texto reproduce, con leves modificaciones, una charla en el Centro Borges de la Universidad de San Andrés, Buenos Aires, que di el 17 de mayo, 2001. Quisiera agradecer a mis amigos Alvaro Fernández Bravo y Florencia Garamuño por la invitación a Buenos Aires y la organización del evento, y a Philip Derbyshire y Carol Watts por su ayuda en escribir el artículo.

1. Véase mi 'Revolución-Porno: El fiord y el estado Eva-Peronista', *Boletín*, 8, Octubre, 2000 (Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario), pp. 44-95, y 'Rodolfo Walsh y Eva Perón: "Esa mujer"', en Jorge Laforgue (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 2000, p. 105-119.
2. Horacio Ganzález, *Restos pampeanos: ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1999, p. 239.
3. Para el 'inconsciente óptico', véase la *Small History of Photography*, en *One-Way Street*, New Left Books, Londres, 1979, pp. 240-257. Para su aplicación al Peronismo, véase mi artículo sobre El fiord de Lamborghini, op.cit., p. 47.
4. Ezequiel Martínez Estrada habla del país ferroviario en su *Radiografía de la pampa* (1933), Colección Archivos, Nanterre, 1991: 'El ferrocarril hizo más vasto el territorio y lo fracturó para dejarlo reducido al dibujo lineal de sus vías' (46).
5. Etienne Balibar, 'The Nation-Form: History and Ideology' en *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities* (con Immanuel Wallerstein), Verso, Londres, 1991, p. 86-106.
6. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1988; Marie Langer, 'El niño asado y otros mitos sobre Eva Perón', en su *Fantasmías eternas a la luz del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1966, pp. 78-103.
7. Quisiera agradecer esta sugerencia a Josefina Ludmer. Véase, en este sentido, Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón*, Legasa, Buenos Aires, 1985. Cabría agregar que cada 'pareja' sustituye al anterior como agente disolvente del 'empuje'.
8. Pero que, a veces, también se le escapa de las manos, desatando deseos sumamente peligrosos y perversos: 'La enterré parada, como Facundo, porque era un macho', grita, enloquecido por el deseo, el Coronel Moorri-Koerli -que se ha robado el cadáver embalsamado de Evita que busca el narrador, también seducido- en el cuento 'Esa mujer' de Rodolfo Walsh, en *Los oficios terrestres*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, p. 18.
9. David Viñas, 'La señora muerta', en su *Las malas costumbres*, Editorial Jancana, Buenos Aires, 1963. La revista Contorno fue editada, en el pos-peronismo, por un grupo de intelectuales jóvenes, incluyendo a Viñas y a Rozitchner, influenciado por el existencialismo materialista de Sartre y Merleau-Ponty.
10. Antonio Gramsci, *Selections from Prison Notebooks*, Lawrence and Wishart, London, 1978; Louis Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)', *Essays on Ideology*, Verso, Londres, 1993; Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (ed. revisada), Verso, Londres, 1991; Michael Taussig, 'Mafeficium: State Fetishism', en Emily Apter & William Pietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, 1993, pp. 217-247; Philip Corrigan & Derek Sayers, *The Great Arch: English State Formation as Cultural Revolution*, Blackwell, Oxford, 1985; Michel Foucault, *Discipline and Punish*, Penguin Books, Harmondsworth, 1979.
11. Michael Hardt & Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 2000.
12. Karl Marx & Frederick Engels, *The German Ideology* (ed. Chris Arthur), Lawrence and Wishart, Londres, 1977, p. 80.
13. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Viking Press, Nueva York, 1977, p. 10.
14. Walter Benjamin, 'La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica', en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 17-57.
15. En su estudio importante del peronismo, *Resistance and Integration: Peronism and the Argentine Working Class, 1946-1976*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, Daniel James provee amplia información estadística para ilustrar la dinámica veloz de industrialización, urbanización y sindicalización de la fuerza del trabajo a partir de los años treinta.
16. Pierre Bourdieu, *The State Nobility: Elite Schools in the Field of Power*, Polity Press, Londres, 1998, p. 374-377. Bourdieu dice que tales actos 'causan... una genuina promoción ontológica, una transmutación, un cambio de naturaleza o esencia'; son 'manifiestos burocráticos que, de cierta manera, cambian nada y, de otra, cambian todo...'
17. Gilles Deleuze, Foucault, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, p. 32.
18. Pedro Ara, *Eva Perón*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, p. 120.

# La Luz Cegadora: *populismo y teoría del estrellato*

Jon Beasley-Murray

Co-director del Programa en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Manchester, Inglaterra.  
Ha trabajado sobre Perú, Chile y Argentina

**El populismo emplea al «efecto balcón» para establecer un límite, una distancia cinemática y expectante, entre la multitud y el estado. La insinuación de este límite, el cuál sustituye un contrato social por el contacto social que la multitud desea y con el que amenaza, reconstituye la multitud como el pueblo.**

**La repetición compulsiva del populismo (los mismos viejos slogans, los rituales prefabricados) pueden ser vistos como una meditación sobre los poderes de la multitud que es presentada simultáneamente como fanática, abrumadora e irrepresentable.**

*“La otra noche soñé con Evita. Yo no estaba afuera mirándola. Yo era ella. Sentí su tristeza y su agitación. Me sentí ansiosa, insatisfecha y con prisa. Así como lo tuve antes. . . [Hoy,] cuando miraba todo Bs As [Buenos Aires] desde arriba, mi mente empezó a divagar. Traté de imaginar cómo reaccionaría yo y qué haría si, como Evita, supiera que tengo cáncer y que estoy muriendo. Finalmente pude entender el ritmo afeitado en el cual Evita vivió durante sus últimos pocos años. Ella quería que su vida importara. No tenía tiempo para las burocracias del gobierno. Necesitaba resultados. La idea de la muerte no es tan horrible si una puede dejar detrás de sí un legado, y Eva no quería ser recordada como una muchacha de un lugar apartado, o una actriz de segunda, o la esposa del presidente. Ella quería ser recordada por su bondad. El deseo de alguien que ha vivido su vida completamente incomprendida. (Madonna, 188)”*

Las reflexiones de Madonna sobre Evita Perón, parte de una larga serie de anotaciones en su diario, escritas mientras filmaba la película de Alan Parker, *Evita* (1996), parecerían un clásico de las observaciones de Jackie Stacey sobre la relación entre la audiencia femenina y la estrella femenina, y de la «fantasía de un movimiento posible entre las dos identidades, del espectador a la estrella» (151).<sup>1</sup> Aún el género, titulado «Diarios Privados» publicados en las páginas de *Vanity Fair*, testimonia la borrosidad de lo público y lo privado, el narcisismo y la autohumillación, característicos de la estructura del fanatismo. Madonna justifica el diario afirmando que al tiempo del estreno de la película ella «había estado viviendo indirectamente a través de otra persona [Evita] por dos años» (174). Esos dos años habían estado marcados al inicio por un tipo de posesión: la carta que Madonna escribió a Parker pidiéndole (rogándole) elegirla para ser la protagonista de la película y «explicando que sólo [ella] podía entender la pasión y el dolor [de Evita] fue, nos dice Madonna, escrita «como si alguna otra fuerza dirigiera [su] mano a través de la página» (174). El diario, la forma confesional, el autorretrato íntimo de Madonna la fan probará que, en las garras del culto a la estrella, hasta su yo más interno pertenece a Evita. Evita posee el inconsciente de Madonna, el cuál le permite a Madonna ocupar la piel de Evita en su sueño, donde ella «no estaba afuera mirándola» (188). Ella está dentro. Ella es Evita.

Madonna, siendo Madonna y no sólo algún fan promedio, tiene más recursos que la mayoría para vivir sus fantasías identificatorias. El artículo del *Vanity Fair* está ilustrado por fastuosas fotografías de Mario Testino (llamado «el fotógrafo favorito de la Princesa Diana», pero también sin duda el más famoso fotógrafo latinoamericano vivo hoy en día); fotografías

de Madonna en vestuario de época y en su papel de Evita. Estas fotografías aprovechan la dificultad de distinguir entre Madonna la estrella y Madonna la fan, y Madonna la estrella en su propio derecho y Madonna actuando la estrella, Evita. Cada fotografía tiene por leyenda el título de una canción del musical de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice- «Just a Little Touch of Star Quality» (Sólo un toque de la calidad de la estrella), «Don't Keep Your Distance» (No mantengas tu distancia), «Have I Said Too Much?» (¿He dicho demasiado?)—lo cual aumenta la ambigüedad de una referencia circular en la cual Madonna significa Evita quien significa Madonna. Madonna, una estrella quien puede así ser la imagen de lo ideal, se convierte en la imagen ideal del fan (promedio) desesperado por estar a la altura del ideal de la estrella.

En este proceso, al menos para Madonna, Evita en sí misma se convierte a un tiempo y a la vez en pura abstracción, trascendiendo sus ansias, su corporalidad cancerosa, y las restricciones de «las burocracias del gobierno,» para «ser recordada por su bondad» (188), y aún así también, a través de Madonna y los aparatos de vestuario y diseño, Evita está aparentemente reencarnada, su estilo y porte, para estar una vez más con nosotros. El estrellato consiste precisamente en esta dualidad de lo ideal y lo real, y el mercado de iconos y reliquias comercia sobre el hecho de que las estrellas dejan detrás de sí sus rastros materiales —pero que estos rastros sólo pueden ser rastros. Evita llevó esta dualidad a sus límites: su legado fue un cuerpo embalsamado, toda una reliquia, que viajó clandestinamente a través de Europa durante el largo período del exilio de su esposo, Juan Perón. La historia del cuerpo sólo y la muerte sobre la cual Madonna reflexiona, el recordatorio de las vicisitudes de la mortalidad, es suficiente para explicar por qué Evita debería llegar a ser la estrella de las estrellas. Si Madonna es la fan perfecta, entonces Evita, en casi cada particularidad desde su trascendencia y su capacidad para ser apropiada hasta su muerte prematura y su vida «completamente incomprendida», es y fue la estrella perfecta.

Aún así Evita confunde la teoría del estrellato. La teoría del estrellato [star theory], predicada sobre el cine de Hollywood y (mayormente) las audiencias en los Estados Unidos, trata al «star system» (sistema de estrellas) como un mercado, en verdad como dos mercados incorporados uno en el otro: la teoría del estrellato se centra tanto sobre el mercado

laboral por el cual las estrellas se producen a sí mismas como mercancías, como sobre el mercado de bienes culturales por el cual el público consume estas imágenes de las estrellas. Esta es la dicotomía con la cual Richard Dyer inicia su trabajo pionero, *Stars*: «¿Son las estrellas un fenómeno de producción . . . o de consumo?» (9). Por supuesto, el interés del star system es precisamente que estos dos mercados están tan estrechamente entrelazados que ellos son immanentes el uno al otro, y que aquí el productor es también directamente el producto. Como señala Paul McDonald, la estrella es simultáneamente ambos, fuerza de trabajo y capital (13), dependiendo de qué mercado se trata. Pero si la estrella es así internamente diferenciada, su participación en estos dos mercados también significa que él o ella es parte de un sistema (dual) de diferenciación externa. Como McDonald, nuevamente, lo dice, «Las estrellas aparecen para ofrecer una oportunidad inigualable para la diferenciación del producto» (12). El star system, como sistema, depende de la competencia en dos niveles (aquél del trabajo y aquél del capital) entre las Marilyn Monroes, Judy Garlands, Jim Carreys, o Hugh Grants, cuyo trabajo y cuyas imágenes son vendidas por la industria cinematográfica. La emergencia de la teoría del estrellato a finales de los 1970s y los 1980s fue parte de un giro general en los estudios fílmicos y culturales hacia un análisis del variado terreno del mercado cultural, y de un alejamiento de lo que fue percibido como un énfasis más bien monolítico en las estructuras inalterables provisto por la teoría Althusseriana o Lacaniana.

Evita confunde esta teoría porque, en breve, ella no es parte de ningún star system. Adicionalmente, no sólo Evita no encaja dentro de ningún sistema de imágenes diferenciadas, sino que su función dentro del Peronismo fue en gran medida desactivar cualquier tendencia hacia la diferenciación. Para ponerlo de otra manera: si la teoría del estrellato está predicada sobre un mercado diferenciado, Evita Perón fue la figura emblemática de un estado no diferenciador. Y la teoría del estrellato ha tenido hasta ahora poco o nada que decir sobre el estado; en verdad, para Dyer, siguiendo a Francesco Alberoni, está explícitamente articulada en una contradistinción a cualquier teoría del estado (7). De modo interesante, Dyer tiene que recordarnos esta separación de las estrellas del estado precisamente en un punto en el cual él pide prestada la teoría del carisma del campo de la sociología política. Él reconoce que con este préstamo surge un problema: «Hay ciertos problemas acerca de transferir la noción de carisma de la teoría política a la fílmica. Como Alberoni ha señalado, el status de la estrella depende de su carencia de poder institucional» (30). Quizás, sin embargo, el problema aquí yace menos en la transferencia de la noción de carisma que en la

separación a priori entre la estrella y el estado.

Seguramente es tiempo de reexaminar la suposición de que «una estrella no puede llegar a ser un persona crucial en la toma de decisiones (y continuar como estrella)» (Dyer, 7). El texto de Alberoni *L'élite senza potere* fue publicado primero en 1963, y si algo ha caracterizado a la sociedad política y al star system desde entonces es la borrosidad creciente de las fronteras entre los dos. Las formulaciones de Alberoni datan, más obviamente, de una era anterior a la carrera política de Ronald Reagan; pero también parece difícil hacer la misma afirmación tras la historia de la mixtura del entretenimiento y la política que tal vez podría rastrear variadamente (en Gran Bretaña) desde la reunión de Harold Wilson con los Beatles hasta el abrazo de Tony Blair a «cool Britannia», o (en los EEUU) desde los debates televisivos Nixon/Johnson hasta la saxofonía de Bill Clinton en el show de Arsenio Hall. Lo que es extraño es que cuando los teóricos de las estrellas hablan de «estrellas de cine y sociedad» está claro que ésta es una sociedad sin estado. En verdad, parece más bien perverso para la teoría del estrellato (y los estudios culturales en general) argumentar tan vehementemente que el entretenimiento es político pero al mismo tiempo negando casi completamente las formas en las cuales la política sirve como una clase de entretenimiento. Más allá de la política del afecto, deberíamos examinar el afecto de la política. En el presente, al negarse a examinar la relación entre las estrellas y el estado, la teoría del estrellato puede no sólo estar cayendo, presa de la duda, en la bien anticuada ideología de la política que intenta construir la esfera política como un campo excepcionalmente dignificado y lejos de las trivialidades de la cultura de masas; puede también ser partícipe de la propia ideología del estrellato, expresada también en la declaración de Madonna de que Evita «no tenía tiempo para las burocracias del gobierno» (188), que construye a las estrellas como seres espontáneos, naturales, eternamente predisuestos a rebelarse contra las constricciones institucionales.

En vez de ver a Evita como una aberración, entonces, debido a su estrecha asociación con el estado argentino, podríamos verla, primero, como una precursora de ciertos modos de política que sólo mucho más tarde, con Reagan y Margaret Thatcher, aparecerían por sí mismos en Europa y los Estados Unidos; y, segundo, como el preciso modelo del ideal de la estrella en eso de abolir el mercado de una vez y para siempre, apartándose del firmamento de estrellas y estableciéndose ella misma como la luz única, cegadora.

Evita no fue siempre así. Como María Eva Duarte, fue una joven actriz que aspiraba al estrellato, luchando por hacer una carrera en el teatro, la radio y el cine. Eva fue principalmente conocida como una actriz de radio. Su carrera cinematográfica

due, por decir lo menos, mediocre; recibió mayormente roles secundarios, y su actuación fue nada memorable (Dujovne Ortiz, 52). El único resultado notable fue el hecho que, para un rol levemente más importante, tuvo que teñirse el pelo de rubio. Su único rol estelar, en *La Pródiga* (1945), se lo debía a su entonces novio, un coronel del ejército y crecientemente visible Ministro de Trabajo en el entonces gobierno militar, Juan Perón, quien dejó claro que los productores de la película no recibirían el celuloide necesario si no presentaran a Eva en el rol protagónico (Dujovne Ortiz, 96). Pero *La Pródiga* no vio la luz del día.<sup>2</sup> Y fue también la última actuación de Eva Duarte.

En Octubre de ese año, Perón fue encarcelado por órdenes de sus compañeros de la Junta militar, en parte porque temían la base independiente de poder que él estaba cultivando entre la clase trabajadora argentina. Pero los miembros de esa misma clase trabajadora organizaron una manifestación pública masiva y aparentemente casi espontánea el 17 de Octubre, agrupándose en la Plaza de Mayo que se ubica en el centro de Buenos Aires, frente a la Casa Rosada, el palacio presidencial de Argentina. Demandaron la liberación del coronel, y la Junta se sintió forzada a acceder a sus demandas. Perón apareció en el balcón de la Casa Rosada esa noche, y el Peronismo nació.

El Peronismo estaría para siempre marcado por este momento fundacional. La manifestación masiva del 17 de Octubre legitimó el Peronismo, constituyéndolo como la respuesta a una irreprimible e incontenible demanda pública, y al mismo tiempo causó al movimiento una gran dosis de ansiedad, precisamente por el miedo de que resultara imposible construir alguna forma política que pueda contener tales demandas. En términos de Antonio Negri, el 17 de Octubre se convirtió en el ejemplo y el símbolo de la conversión del poder constitutivo de la multitud en el poder constituido del estado. El estado es parasitario del poder de la multitud, un poder que irrumpe y derriba toda forma previa, pero busca aprovechar y devolver ese poder a un sujeto ahora (re)formado y estructurado por un estado que aparece ahora trascendente. Este mismo proceso, entonces, es aquel de la conversión de la multitud que demanda contacto y cercanía a un pueblo cuyas demandas son mediadas por el estado populista. Alicia Dujovne Ortiz, biógrafa de Evita, describe la precariedad de este momento en la noche del 17 de Octubre de 1945, y su mediación por radio para la Evita ausente:

A las once de la noche apareció [Perón] en el balcón de la Casa Rosada.

Lo recibió un aullido de pasión.

Sola en su casa, sentada ante su radio-catedral, Evita escucha. El locutor se desgajita anunciando el discurso de Perón, que tarda en venir. Se puede sentir en el «éter» la excitación de la multitud. Su pedido de amor se va volviendo cada vez más urgente. Es absolutamente necesario que hable Perón.

\*\*\*\*

¿Y él, Perón? Los que están a su alrededor, en el balcón, se han podido dar cuenta: tiene seca la garganta y no le sale ni un sonido. Para ganar tiempo le pide al pueblo que cante el Himno Nacional: «Oíd, mortales, el grito sagrado»... El himno ha terminado, ya todos han cantado la última estrofa, «sean eternos los laureles» y nada. Pero, ¿por qué no se decide?

Por fin, después de una eternidad, se lo oye decir:

«¡Trabajadores!»

La multitud aúlla.

Intenta continuar pero la multitud lo interrumpe:

«¿Dónde estuvo?»

Él no desea contestar, la multitud insiste: «¿Dónde estuvo?

¿Adónde lo llevaron?»

Vuelve a eludir el tema y habla del pueblo. La multitud exclama como un eco: «Sí, el pueblo está aquí, el pueblo somos nosotros.»

(Dujovne Ortiz, 131, 132)

Incapaz de hablar, en peligro de ser sobrepasado por la multitud, la posición de Perón, aún cuando debía su libertad a esta manifestación, parece lejos de ser libre. La Junta militar había cedido a estas demandas de la muchedumbre; ahora Perón también está en peligro de ser arrastrado, si bien esta vez por amor. Les pide cantar, para constituirse ellos mismos como un sujeto nacional a través del himno. Pero esto es aún insuficiente. Entonces se refiere a ellos como clase «Trabajadores». Aún es interrumpido, la multitud continúa estableciendo la agenda. Primero era incapaz de hablar, luego no se le permitía hablar, y ahora él no quiere responder a esta referencia directa, a la pregunta sobre su ausencia y su vulnerabilidad, y por ello a la implicación de la agencia de la multitud y su poder constitutivo. En respuesta a esa pregunta, todo aquel día él había sido la imagen de la impotencia, encarcelado en el hospital militar, caminando, aún en pijamas, de un lado a otro en su cuarto, hasta ser despertado por la multitud.

Perón esquivo la pregunta, y se presenta a la muchedumbre como al pueblo. Ahora recibe una respuesta, un eco afirmativo de sus propias palabras. La multitud habla, pero al hablar su afirmación, habla, ahora, como el pueblo. Después de tres falsos inicios, nerviosos y temblorosos, el estado populista puede ahora establecerse, nombrando y así (de)formando al sujeto que está para legitimar su poder de hablar. Los tres elementos del régimen populista están presentes: multitud, balcón, y pueblo. Pero es un arreglo inestable.

Así, si al principio no triunfa (completamente), trata, trata de nuevo. La repetición compulsiva del populismo (los mismos viejos slogans, los rituales prefabricados) pueden ser vistos como una meditación sobre los poderes de la multitud: identificando, apropiando, y luego desconociendo la fuerza de la multitud en nombre del pueblo. La multitud es presentada como simultáneamente fanática, abrumadora, e irrepresentable; tiene que ser re-presentada como el pueblo.

Para el Peronismo, esta ansiedad alrededor de la multitud y su supresión se manifestaba sobre todo en su constante repetición de la manifestación del 17 de Octubre, como en reconocimientos de que este momento fundacional del régimen populista no concordaba con el propio imaginario del Peronismo. Mariano Plotkin ha escrito acerca de las maneras en las cuales el acto fundacional del Peronismo fue, gradualmente, retroactivamente, puesto en línea con la auto-representación Peronista al ser sucesivamente re-imaginado y re-presentado en los aniversarios anuales que recreaban los eventos de 1945. Las celebraciones anuales produjeron una sucesión de copias que fueron más y más cercanas al original tal como fue imaginado -como tenía que ser imaginado- por el Peronismo. Pero el continuo esfuerzo de recreación amenazaba con revelar la realización ansiosa que la manifestación inicial -y el peronismo

mismo, fundado sobre el poder expresado en esta manifestación- pertenecía menos al pueblo que a la multitud.

Perón necesitaba otra figura en el balcón; su régimen requería una estrella, identificada con el estado pero no en sí misma del estado, alguien que pudiera funcionar como una luz ganadora que absorbiera la energía afectiva de la multitud y la reflejara de vuelta al pueblo, posicionándose así para el estado mismo.<sup>3</sup> En palabras de John Kraniavskas, «Esta historia del Peronismo... nos lleva con Eva dentro y a través de los medios de comunicación emergentes... los cuáles estaban empezando a hacer sentir su presencia en la política: Eva se reúne con Perón, los medios se reúnen con los militares» (124). Evita fue gradualmente inscrita en el guión de las ceremonias del 17 de Octubre, y fue caracterizada en la historia re-escrita del evento original, ya no como la mujer escapando a casa en un taxi para escuchar los eventos a distancia, en la radio, sino en esta nueva versión como la agitadora, líder y promotora de la revuelta pro-peronista. La figura de Evita serviría para canalizar los atributos irrepresentables, abrumadores y fanáticos de la multitud, para representar, subsumir y pacificar estas energías como, ahora, pertenecientes al pueblo celebrando un «día de lealtad».

Así, para tomar el recuento hecho en el momento por la revista *Mundo Argentino*, la celebración de Octubre de 1948, por ejemplo, involucró una «inmensa multitud» que la divulgación fotográfica de la propia revista sólo podía representar de modo limitado, como las leyendas dejaban claro: «la fotografía muestra sólo un aspecto de la multitud» quien tomaba parte en «escenas de entusiasmo indescribible» y «entusiasmo incansable» («Mundo Argentino» 27 de Octubre 1948). Aquí (y en otros ejemplos de la movilización Peronista) cualquier intento de transmitir la experiencia total del evento terminaba como un tropo de sobrecogimiento sublime ante un poder que amenazaba sobrepasar no sólo al individuo sino también al paisaje político y geográfico del estado mismo: la multitud está en todas partes, una masa informe pero internamente diferenciada, de picnic en el césped y deteniendo todo el tráfico, produciendo olas de energía y afecto que chocaban en las paredes del palacio presidencial mismo. Para prevenir a la multitud de sobrepasar la posición de enunciación propia del estado, ella debe ser reconstituida y homogeneizada como el pueblo, y puesta en una relación determinable (y representable, reproducible) con el estado mismo. El populismo emplea lo que llamo yo el «efecto balcón» para establecer un límite, una distancia cinematográfica y expectante, entre la multitud y el estado. La insinuación de este límite, el cuál sustituye un contrato social por el contacto social que la multitud desea y con el que amenaza, reconstituye la multitud como el pueblo.

El efecto balcón consiste en aplicar el clásico recurso cinematográfico de mostrar una toma y la misma toma revertida [*shot, reverse shot*] al espectáculo público: la multitud y los Perón, si es posible, no van a ser representados juntos; más bien, una representación de la multitud (parcial, inadecuada) es seguida por una representación del balcón desde el cual Juan y Evita se dirigen a ella. El corte de la multitud al balcón (y del balcón a la multitud) presenta a cada uno como en una relación significativa (lógica antes que accidental) con el otro. Estas son las imágenes clásicas del populismo: la toma media (desde el frente y ligeramente desde abajo) de Evita en el balcón, sus brazos levantados en un saludo; acompañada con una toma larga desde encima de la gente abarrotando la plaza

pública. Mundo Argentino y otras publicaciones contemporáneas replican el efecto cinematográfico a través del uso de fotografías diseminadas que yuxtaponen estas dos tomas, haciendo casi (pero quizás sólo casi) redundante el comentario que acompaña las fotografías: la multitud está reunida «para escuchar atentamente lo que el presidente de la república y su señora esposa tienen que decir»; el discurso de Evita se reporta como provocando «repetidas demostraciones de cálido entusiasmo». El entusiasmo recibe significado (y puede ahora ser descrito y calificado, y así domesticado) por el discurso de Evita. Aunque el contenido del discurso mismo no se reporta, es suficiente que el afecto esté subordinado a la palabra. El emparejamiento de los eminentemente representables Perón con la de otra manera irrepresentable multitud ahora le da sentido y visibilidad a lo que había sido ininteligible: la multitud se convierte en el pueblo.

El corte establecido en la secuencia que nos lleva de aquellos en la plaza a aquellos en el balcón (y de regreso otra vez) une y separa a la vez: la heterogeneidad de la multitud es convertida en la homogeneidad como los varios aspectos parciales (los que pueden ser representados convencionalmente) son unidos en lo que Laclau y Mouffe denominan una «cadena de equivalencia» (127) dependientes de su relación con aquellos en el balcón. Las secuencias documentales contemporáneas también presentan una narrativa en la cual, primero, la multitud se reúne y se construye desde grupos que se originan en las más diversas locaciones -aparentemente de ningún sitio, o de los rincones ocultos de la ciudad y sus suburbios- sólo para ser, más tarde, representados (literalmente, ser presentados de nuevo) como el pueblo cuya reunión es sólo retrospectivamente inteligible a través de su relación con el balcón y el estado. Más aún, como esta relación es establecida y la multitud es retrospectivamente reducida a un bloque homogéneo (hegemónico), los aspectos de la multitud pueden ser transferidos a las figuras de aquellos en el balcón: Juan y Evita generan su propia sublimidad ya que ellos son siempre, ahora, más grandes que la vida, dominando la escena con una presencia comparable sólo a los cientos y miles acudiendo en masa a la plaza, quienes dan sentido a su presencia.

Cuando esto no pasa -cuando, por cualquier razón, el efecto balcón (y el mecanismo de conversión cinematográfica) es desbaratado- el populismo amenaza con colapsar en sí mismo y la multitud re-emerge como una presencia potencialmente subversiva. Éste es el riesgo que el populismo toma, y esto se hace aparente más que nunca en el trauma de la renuncia de Evita Perón el 22 de Agosto de 1951. Esta fue una tumultuosa reunión abierta, a la que asistió una multitud de más de dos millones, en la cual Evita trató de esquivar la demanda de que ella debería presentarse para la elección para vice-presidente. Tomás Eloy Martínez narra este episodio como un guión cinematográfico -un guión para una película que juntara los noticieros de los eventos del día. En verdad, la puesta en escena de la manifestación fue quizás la más cinematográfica de todo el conjunto de piezas del Peronismo. El evento tuvo lugar no frente al palacio presidencial, con su comparativamente pequeña Plaza de Mayo, sino en el centro de la Avenida 9 de Julio, cuya vasta extensión atraviesa la, por lo demás, compacta cuadrícula del centro de la ciudad de Buenos Aires. Un andamiaje fue armado en el centro de la avenida para sostener un falso balcón flanqueado por dos fotografías gigantes de Juan y

Evita Perón. Las cámaras del documental hacen un corte de esta pantalla gigantesca a la multitud abajo, quienes agitan pañuelos frenéticamente. Eloy Martínez describe «el oleaje de la multitud, el peligroso vaivén por acercarse al ídolo» (1995, 99); el documental muestra que el efecto balcón se mantiene por un tiempo, pero también hay una agitación creciente, y gradualmente hay menos y menos cortes reales y más recorridos, ya que la cámara se mueve rápidamente de la muchedumbre al balcón. Eloy Martínez escribe que «Perón está empujándose» (101), pero no es hasta, al empezar a oscurecer, cuando Evita sale al balcón, que el espectáculo verdaderamente se desintegra como espectáculo. El documental de Juan Schröder, *Evita* (1974), incluye la secuencia en la cual Evita aparece en el mismo marco que la multitud, su imagen comprimida en una esquina ya que la cámara trata simultáneamente de encajar tanto como sea posible de la muchedumbre en el mismo marco.<sup>4</sup> Evita parece perdida, al punto de desaparecer fuera de la mise en scène. La demostración ha derribado los mecanismos de control del Peronismo, ya que la muchedumbre demanda que Evita acepte su nominación a vice-presidente. Evita sólo puede diferir una decisión, pero lo hace con dificultad e ilegítimamente en tanto sus intentos de hacer un contrato con la muchedumbre (pidiéndoles esperar 4 días, 24 horas, unas pocas horas) son sobrepasados por las demandas de la multitud pidiendo inmediatez y contacto. El peronismo está aquí en crisis, en el mismo momento de su más grande éxito: el populismo promete inmediatez, y acoge la inversión afectiva, pero lo hace con la condición de que una línea siempre estará trazada, un límite que establece al pueblo como el cuerpo cuya representabilidad depende de una cierta distancia de su liderazgo. Sin esa distancia, el populismo encuentra su "propio" pueblo estrictamente incomprensible. Viva, Evita falla finalmente en mantener esa separación y tiene que renunciar y ser renunciada: en palabras de Eloy Martínez, el balcón se convierte en «el altar donde acaban de sacrificarla» (1995: 114). (Muerta, por supuesto, Evita es totalmente otro asunto; muerta, ella asegura la significatividad continua del Peronismo<sup>5</sup>).

No hay duda de que todas las estrellas ganan su efectividad mayor sólo después de su (y mejor, prematura) muerte. Hemos visto que las reflexiones de Madonna sobre Evita se centran en su función como *memento mori astreae*. Muerta, la distancia ya no es un tema: Madonna puede habitar la piel de Evita; los imitadores pueden ser Elvis por el día (o por la convención). Elvis ha dejado el edificio; Evita se ha dispersado ella misma entre todos los Peronistas. Evita es también un estudio de caso de la manera en la cual la demanda por contacto y por la absorción de la estrella en su multitudinaria audiencia destruye tanto como constituye a la estrella. Evita fue sacrificada para y en el estado, pero ahora todos podemos ser Evita. En verdad, Javier Auyero, en su estudio de las activistas Peronistas contemporáneas y su actuación de Evita, argumenta que «no es que estas mujeres concientemente asuman el rol y la persona de Evita. Es simplemente que no hay otra forma en la cual una mujer Peronista pueda comprometerse en la actividad política» (145).

Así, como Auyero también señala, la actividad política de actuar a Evita no es aún reconocida como política; es la política como afecto o la política convirtiéndose en hábito,

convirtiéndose (para usar el término de Pierre Bourdieu) en hábitos. Para regresar a la pregunta de la teoría del estrellato y el estado, de hecho hemos confirmado en parte la intuición de Alberoni de una distancia esencial entre las estrellas y el estado. Si Evita tiene que ser sacrificada por la presión por contacto desde la multitud, de la misma manera ella muere en el esfuerzo de renunciar a la demanda de la multitud de que ella se integre completamente en el estado; ella muere, en resumen, en el esfuerzo de mantener la separación de la multitud y el estado. Pero el hecho de que Evita pueda tratar de mantener el estado inviolable, su constitución más allá del análisis, no debería conducir a la teoría del estrellato (y los estudios culturales), cegada por su luz, a decidir que el estado está más allá del escrutinio, irrelevante al sistema de las estrellas.



1 Quisiera agradecerle a Patricia Ames por la traducción de este ensayo. Una primera versión del texto fue leída en la conferencia «Stars Beyond the Hollywood Firmament» en la Universidad de Warwick, mayo de 2001.  
 2 Aunque fue estrenada en 1984, cerca de 35 años después de la muerte de Evita.  
 3 En otra parte he discutido este fenómeno en términos de la sustitución de la cultura por el estado.  
 4 Me gustaría agradecer a Gabriela Nouzeilles por llamar mi atención sobre este aspecto de la película.  
 5 Al mismo tiempo, como nos dicen Paola Cortés Rocca y Martín Kohan, con su muerte «la inmortalización de Evita pasa de ser un proyecto político, a ser el terreno de un combate político» (83). Solo descubrí este muy interesante libro de Cortés Rocca y Kohan después de haber escrito este ensayo, pero lo que nos dice sobre la imagen de Evita representada en fotografías y narrada por la literatura argentina es muy útil, y tiene mucho que ver con mi propio argumento aquí.

Alberoni, Francesco. *L'élite senza potere*. Milan: Vita e Pensiero, 1963.  
 Auyero, Javier. *Poor People's Politics: Peronist Survival Networks and the Legacy of Evita*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.  
 Beasley-Murray, Jon. «Peronism and the Secret History of Cultural Studies: Populism and the Substitution of Culture for State.» *Cultural Critique* 39 (Spring 1998): 185-217.

Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Trad. Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.  
 Cortés Rocca, Paola, y Martín Kohan. *Imágenes de vida, relatos de muerte*. Eva Perón: cuerpo y política. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1998.  
 Dujovne Ortiz, Alicia. *Eva Perón: La biografía*. Buenos Aires: Aguilar, 1995.  
 Dyer, Richard. *Stars*. Nueva edición. London: British Film Institute, 1998.  
 Eloy Martínez, Tomás. *Santa Evita*. Buenos Aires, Planeta, 1995.  
 «Evita»: María Eva Duarte de Perón. Prod. Juan Schröder. Buenos Aires: Video Star, 1987.  
 Kraniuskas, John. «Political Puig: Eva Perón and the Populist Negotiation of Modernity.» *New Formations* 28 (Spring 1996): 121-131.  
 Laclau, Ernesto, y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso, 1985.  
 Madonna. «Madonna's Private Diaries.» *Vanity Fair* (November 1996): 175-188, 223-232.  
 Negri, Antonio. *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State*. Trad. Maurizio Bosca. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.  
 Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón: Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen Peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Ariel, 1994.  
 Stacey, Jackie. «Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations.» *Stardom: Industry of Desire*. Ed. Christine Gledhill. London: Routledge, 1991. 141-163.

# Los misterios obreros

Marilde Sánchez

Autora de las novelas *La ingratitude* (1990), *El dock* (1992) y de los relatos de viajes *La canción de las ciudades* (1999). Es editora del Suplemento de Cultura del diario Clarín, Buenos Aires

**Lo que cuenta Sergio Chejfec en *Boca de lobo* son los misterios obreros en momentos en que los ejemplares de la especie están a punto de mutar, en su proceso de extinción como clase. ¿Una teoría de la involución? Ciertamente, una etnografía en el camino irreversible de las “desconquistas” proletarias.**

**Recordemos que cuando la novela fue editada (2000), ella pasó tan inadvertida como los signos de desintegración de un país. Hoy, después de toda el agua que corrió bajo el puente en Argentina, resulta particularmente indicado releerla, no para confirmar las premoniciones de la literatura, sino para verificar el estado de esa mutación.**

Se dice de un lugar que es una boca de lobo. Es una frase vieja, anterior al descubrimiento de los agujeros negros, si bien, digamos, podría ser su sinónimo a escala de barrio: un punto con la máxima concentración de energía y la propiedad de absorber todo lo que se le acerque. Hay una atracción propia de los sitios llamados “boca de lobo”. En todos los casos, su enigma es constancial a la pobreza. Allí todo puede ocurrir y suponen un particular peligro para las mujeres. Para desandar la frase vieja, el protagonista de esta historia tiene mucho del lobo de las madres: es un comejovenes.

Pocas comunidades, humanas o gremiales, han sido más sobreescritas que la clase obrera, viviseccionadas con ojos no obreros desde la filosofía política, la literatura, la pintura, la poesía, el collage... Lo que cuenta Sergio Chejfec en *Boca de lobo* son los misterios obreros en momentos en que los ejemplares de la especie están a punto de mutar, en su proceso de extinción como clase. ¿Una teoría de la involución? Ciertamente, una etnografía en el camino irreversible de las “desconquistas” proletarias. Recordemos que la novela fue editada en el 2000 (Buenos Aires, Alfaguara), y si ella pasó tan inadvertida como los signos de desintegración de un país, hoy, después de toda el agua que corrió bajo el puente en Argentina, resulta particularmente indicado releerla, no para confirmar las premoniciones de la literatura, sino para verificar el estado de esa mutación.

La contratapa de *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec, dice que la novela trata de una historia de amor entre un hombre maduro y una joven, como se dice, una muchacha. Pero ella es una obrera. De él ignoramos todo, aunque advertimos que su clase social no está igualmente amenazada. Su curiosidad etnográfica nos deja saber que pertenece al universo de los no-obreros. Un lobo extranjero en el universo boca de lobo. El amor del narrador va en dos sentidos. Se enamora de Delia porque ella encarna un misterio de clase. De hecho, su amor cristaliza al descubrir que ella es... una obrera. Que ella detente esa palabra presta su aura a todo el conjunto. El hombre, acabamos de decir, toma a los trabajadores cuando han dejado de pertenecer a un conjunto operativo y articulado: los ve en su desintegración. Son individuos que proliferan en una franja que es puro territorio, en las afueras de otra periferia, en lo que alguna vez fue el aro de campo en su transición hacia el barrio y que ahora, suspendido el progreso, se ha invertido, los despojos desurbanizados de lo que alguna vez, en los tiempos de auge del proletariado, cuando los pobres no tenían misterio porque tenían discurso y un futuro, fue un suburbio en pugna por ser absorbido, asimilado a la ciudad.

## El signógrafo de Chejfec

En este libro de Chejfec, la percepción aparece todavía más exacerbada que en sus novelas anteriores. La obsesividad, sin embargo, nunca llega a la paranoia ni es alucinatoria: se

atiene a la descripción del objeto. La narración progresa por la acumulación del detalle, al punto de que al narrador mismo lo fatiga su propia exhaustividad y a veces corta la enumeración con un cómico etcétera. Quiero decir, el narrador de Chejfec es un etólogo del animal humano que se resiste a crear ficciones interpretativas enteramente autónomas de su objeto; o, mejor, para creer en su interpretación libre debe rodearla de protocolos objetivos. Esta prosa, me decía al leerla, es un aparato que mira y describe. Escribe traduciendo esos impulsos aparentemente indeterminados del mundo obrero en relatos sobre el papel. Traté de pensar esa percepción en términos de tecnología. ¿Con qué se miden las manifestaciones más sutiles, la unidad mínima de lo real que se gesta sin anuncio bajo la superficie de las cosas? El signógrafo mide las más sutiles señales de actividad bajo la superficie. Estos obreros, pensé, son la parte sumergida, lo que no puede ser visto, en momentos en que nadie atiende porque el trazado general del trabajo no pasa por la industria, la producción de objetos y la sincronización de los trabajadores en una serie (la de la línea de montaje, la de las luchas sindicales), sino por otra clase de intercambios y relaciones de poder. Entonces encontré esta palabra, tautológica por cierto, el signógrafo, capaz de detectar señales y traducirlas a un lenguaje común a todos los no-obreros. El signógrafo de Chejfec.

La joven Delia es un catalizador de lo real. Debido a su “sobredosis de existencia”, propia de la obrera, su amor tiene la capacidad de volver más enfáticas las presencias reales; y, por lo tanto, enciende el signógrafo. En la novela de Chejfec, los pobres no tienen nada que declarar, salvo su misterio. Nadie les mete un discurso en la boca, ni siquiera una intencionalidad. No obstante, es siempre lo literal lo que está en juego. Trabajar de obrera, Ser una Obrera, ese es su máximo atributo. Delia es el paisaje, es el todo, más aún porque las casas del paraje sólo conservan de éstas su nombre -las casas son ruinas y entonces es sólo la palabra, lo literal, lo que sostiene la apariencia de orden en medio de la anomia. El narrador busca antecedentes de este mundo sumergido en las novelas -es un lector flaubertiano, se cree lo que lee, lo contrasta- pero siempre acaba decepcionado del realismo barato de la literatura frente al exceso de realismo obrero, ese mundo real-real.

Para el signógrafo de Chejfec, a una vida y una escena tan despojadas corresponde una profusión de sentidos. Así, no hay nada en la periferia que no signifique: la calle Huérfanos, el pueblo de Pedrera, el galpón de los Cardos. Si lo que queda es la literalidad, el desafío del narrador es detectar precozmente lo que se convertirá en hecho, signos del universo sumergido de los pobres. Pobres, digo bien, porque han descendido de lo que hoy ya nos suena a una aristocracia de los tiempos felices: la clase proletaria hoy sólo sobrevive como especie en el primer mundo. Los proletarios iban con

las casas y el suburbio, es evidente que los unos han caído junto con los otros (y si la realidad le hubiera dado más tiempo al autor, si *Boca de lobo* hubiera sido escrita hoy, tal vez los habría llamado sencillamente mano de obra, pérdida la unidad de las partes, apropiadas éstas por completo, descartadas por obsoletas.)

Pero volvamos a la historia. Para el hombre mayor, la obrera es una mujer con atributos. Allí están todas las cualidades ocultas bajo el atributo mayor, es decir, aquello que la define radicalmente, su Pobreza. El signógrafo de Chejfec revela que el enigma de Miseria es individual y, a la vez, coreográfico. Hay dinámicas muy precisas en las familias obreras, por ejemplo, el recreo de los trabajadores, cuando éstos se detienen a almorzar. Trabajadores que, sin embargo, no llegan a ser hombres completos porque carecen de nombres propios; hasta de ellos quedan apenas las iniciales.

Si hay belleza en el mundo, sostienen los amantes, ésta vive en lo oscuro y muy rara vez se manifiesta. El signógrafo detecta la señal y la despliega como manifestación. Incluso, muy importante, los débiles aleteos de las acciones abortadas, como cuando la amiga de Delia, la dueña de la pollera prestada -su titular provisoria, porque nada tiene un dueño exclusivo y el consumo no pasa de ser una especie de peaje de uso-, abre los labios para hablar. Pero enseguida se arrepiente, de modo que lo que él ve suelen ser abortos de comunicación, proyectos de expresión o relato. Registra, porque es más bien la curiosidad que el hombre maduro siente por la muchacha (el morbo), la que lo escribe a él.

Los obreros son artistas de lo aparentemente indeterminado. Delia “dice cosas en otras palabras, muchas veces con silencios y frases distraídas que de hecho aluden a otros temas” y que el signógrafo organiza en relatos que juzga más coherentes, incluso postulaciones: por ejemplo, la nueva teoría de la plusvalía en las páginas 112-114. Teoría de la involución también, porque “cuando todo lo demás se caía a pedazos, como dice la expresión, podía ser entonces normal ver a los obreros como una tribu de seres excéntricos preocupados por cumplir su horario, calibrar los tornos y constanciarse con materias primas y plazos de producción. Delia pensaba que en esa rutina, ahora extravagante, estaba el origen ya desesperado de la confusión actual.”

En tanto obrera, Delia es una mujer destinada a ser abandonada. Varias generaciones de fabriquerías y muchachas -la muchacha, la degradación de su clase en la empleada doméstica- acreditan el estoicismo y la capacidad de sufrimiento. El desenlace de la historia de amor prueba que ella es una obrera canónica. El romance acaba, como en las otras novelas, las novelas de los pobres, y también en la realidad, con un embarazo. Delia es engañada, es dejada por el hombre mayor, el no-obrero, me tienta llamarlo su patrón. ¿Por qué tiene a su hijo; por qué todo aborta en ese mundo, salvo la reproducción del obrerito?

Ella acepta ese destino de mujer abandonada y madre soltera, tal como cumple con los horarios y la limpieza de los tonos. Obviamente es una pregunta que Delia no se hace y que hay que inscribir en los misterios obreros: ¿porqué no abortan las obreras, porqué siguen teniendo hijos los pobres?

Pero ésta es la pregunta que sólo un extranjero en ese mundo puede formularse.

El texto sugiere una respuesta. Los pobres tienen hijos porque se debe seguir trabajando, transfiriendo, a través de las generaciones, esa única posesión que otorga identidad: el trabajo. (Y es otro de los enigmas que en los niños trabajadores no se note el abuso, sino que éste se sustancie en el cuerpo hasta volverse naturaleza.) Tal vez sigan teniendo hijos para acrecentar las chances de hacerse ver, por aumento de misterio, por presión de la cantidad. Nada hay más evidente que un embarazo ni más real que un niño. Entonces tal vez los pobres procrean para volverse más reales ante el mundo. Los niños, afirma la novela, son los dioses de lo real.



En ese paraje, toda configuración tiende a la fugacidad y el desmoronamiento. Así como ha ocurrido con esas edificaciones que alguna vez supieron ser casas, así este amor se disuelve. Una línea plana traza la inactividad del signógrafo. Nunca sabremos por qué el amante se deja con Delia. Entonces la función del lobo en la vida de la joven quizá fue la de ser el instrumento ciego de la multiplicación obrera, abandono que aumenta su atributo de Miseria al empobrecerla aún más, confirmándola en su categoría de sumergida consuetudinaria, graduada, por así decir, en la fábrica de los misterios que fundan su identidad. Madre de otro pobre, a quien el padre, a su turno, mostrará un retrato pintado, tal como ha hecho el anónimo hombre del tren a la amiga de Delia.

Queda, junto con un recuerdo muy vivo del libro, una escena amorosa en que se describe a la víctima -mientras el amante investiga la formación de pelo en el cuerpo de la obrera-, en una posición erótica. Es un pasaje perfecto y completo, una visualización del origen del arte de los obreros, capaces de fabricar esas cosas que finalmente son lo único que, de modo anónimo, va transportando sus nombres: la fabricación de pelo, niños o autopartes. La joven, entregada al lobo que es su amante: una obrera en posición de parto.

# Mano de obra *(fragmento de novela)*

*Esta novela será editada por Editorial Planeta*

Diamela Eltit

*Autora de las novelas Lumpérica (1983), Por la Patria (1984), El cuarto mundo (1988), Vacas sagradas (1991), Los vigilantes (1993) y Los trabajadores de la muerte (1998)*

## Verba Roja (Santiago, 1918)

Los clientes recorren velozmente cada uno de los productos: los observan y los palpan como si necesitaran desprenderse de todo el tiempo del mundo mientras me asedian con sus preguntas maliciosas.

Los clientes (el que ahora mismo me sigue y me desquicia o el que me corta la respiración o el que me moja de miedo) se reúnen únicamente para conversar en el súper. Yo me estremezco ante la amenaza de unas pausas sin asunto o me atormento por los ruidos insípidos y, sumergido de lleno en la violencia, me convierto en un panal agujereado por el terror.

Amarillo. (Me pongo amarillo).

Después, transformado en un ser pálido, preciso y enjuto, me desplazo a lo largo de los pasillos con un doloroso agujijón plateado que se incrusta en el costado más precario de mi encla. Mis dientes rechinan en seco comprometiendo severamente la sublime condición transparente de mi ojo.

Parlotean alrededor de los mesones.

Los clientes murmuran de manera atolondrada y, plagados de gestos egoístas, impiden que los demás compren. Ah, ellos obstaculizan las mercaderías cuando se apoyan en los estantes y con el codo malogran hasta destrozar las mejores verduras. Además de las molestias y el perjuicio que le ocasionan a los productos, se ríen abiertamente de las compras que realizan los buenos clientes. Se burlan de sus adquisiciones y las ridiculizan a través de actuaciones miméticas abominables. Cuando eso ocurre, yo no cuento para nadie. (Mi delantal) como si no existiera. Sencillamente.

Ay, cómo desordenan todo lo que encuentran a su paso. Mi persona ya no está radicada en mí mismo porque los clientes invalidan el tiempo que le he dedicado al orden programado por el analista (ese misterioso supervisor a distancia). Han interrumpido, impulsados por una perfidia voraz, la cuenta que llevo en la cintura, en el cerebro y en las piernas. Ya está completamente destrozado el orden que hube de realizar. Pero aun así, actué con la maestría clásica de la palma de mi mano para conseguir que mi espalda se incline en exactos 90 grados hacia los vértices (desmontables) de los estantes.

Ah, estos clientes. Mezclan los tallarines, cambian los huevos, alteran los pollos, las verduras, las ampolletas, los cosméticos. Entiendan: lo que pretendo expresar es que revuelven los productos. Los desordenan con una deliberación insana sólo para abusar de los matices en los que se expresa mi rostro. Se trepan sobre la resistencia aglomerada de mis sentimientos y (después) los pisotean extensamente. Entonces no me resta sino acudir a una paciencia rigurosa para volver a acomodar las mercaderías ya manoseadas hasta el cansancio. Las mismas mercaderías que estaban perfecta, armoniosa y bellamente presentadas en el momento de la precipitación vandálica. Es increíble. Definitivamente increíble. Tocan los productos igual que si rozaran a Dios. Los acarician con una devoción fanática (y religiosamente precipitada) mientras se ufanan ante el presagio de un resentimiento sagrado, urgente y trágico. Es verídico. Estoy en condiciones de asegurar que detrás de estas actitudes se esconde la molécula de una mística contaminada.

Los clientes ocupan el súper como sede (una mera infraestructura) para realizar sus reuniones. Se presentan igual que si estuvieran culminando una desatada penitencia. Los observo llegar con sus rodillas rotas, sangrantes, dañadas después de poner fin a una peregrinación exhibicionista desde no sé cuál punto de la ciudad. Ingresan como mártires de mala muerte, famélicos, extemporáneos, pero, al fin y al cabo, orgullosos de formar parte de la dirección general de las luces. Mientras tanto, en el revés de mí mismo, no sé qué hacer con la consistencia de mi lengua que crece, se enrosca y me ahoga como un anfibio desesperado ante una injusta reclusión. Me muerdo la lengua. La controlo, la castigo hasta el límite de la herida. Muerdo el dolor. Y ordeno el ojo.

Pongo en marcha el ojo. Este ojo mío, dispuesto como un gran angular, sigue el orden de las luces. Entre la bruma provocada por el exceso de luz, advierto que una aglomeración humana se me viene en contra con una decisión y una lentitud exasperantes. Cierro el ojo. Parpadeo. Parpadeo una y otra vez hasta que recobro la visión. Y consigo esta maravillosa sonrisa, mi estatura, el movimiento armónico de mis manos. ¿Qué les parece? Ya me encuentro en plena posesión. Con mi cuerpo pegado a mí mismo (como una segunda piel) me desplazo por el interior del súper. Me interno hacia su profundidad.

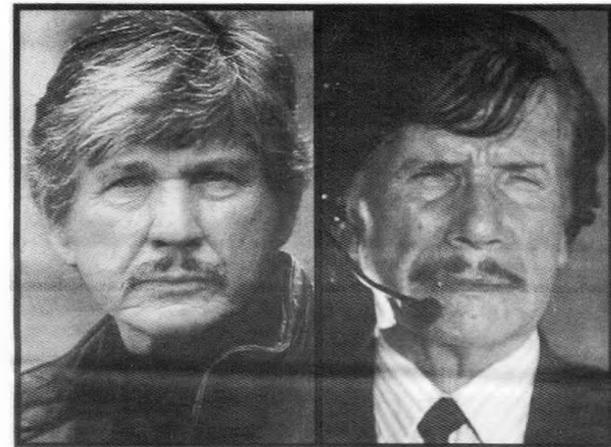
Camino directo.

Ay, sí, vidita. Hasta la médula de los huesos.



# IDENTICAMENTE IGUAL EL CHARLES BRONSON CHILENO

## UNA PELICULA DE CARLOS FLORES, 1976



Ahí está, serio, altanero, implacable, con su bigote recortado y ese aire de divo que adquirió a mediados de la década del '70, cuando protagonizó spots publicitarios, un documental y estuvo a punto de irse a Estados Unidos. Fenelón Guajardo López, el CHARLES BRONSON CHILENO, retornó a las pistas de la cultura pop gracias a un grupo viñamarino, Corazón Santo, que lo requirió para protagonizar el video de la canción Veloz.

Esta es su historia, contada por él mismo.

Concurso de dobles, Sábados Gigantes, 29 de diciembre de 1975





EL "CHARLES BRONSON" chileno propina un feroz puntazo al vilano del bar "Blanco en el Negro".

Por supuesto que es el jovencito

# Una pelea de película del "Charles Bronson" chileno



LA ESQUENA REPRODUCE el ambiente de un cabaret calameño, en el cual el Charles Bronson fue, alguna vez, el guardespaldas de las niñas. Toda la escenografía se montó siguiendo sus propias indicaciones.



CHARLES FLORES, gerente de FOCO Films, dirige el documental sobre la vida del Charles Bronson chileno. Se decidió a filmarlo "ante la enorme popularidad" del personaje.



BASTANTE TRABAJO tuvo ayer el maquillador de FOCO Film para reproducir el ambiente típico de los años 60 en un lupanar de Calama. Aquí, dos de las actrices secundarias se someten a sus caprichos para quedar convertidas en niñas de la noche. Son las recreadas de Fernando Guajardo.

JORGE CANTU, de fiero aspecto aquí, se tanto en la vida real. Interpreta al bandido calameño con el cual se enfrentó el Charles Bronson según su propia versión cinematográfica.

Una grossa fenomenal, con heridas, contusiones, puñetas, sillas que volaban, muebles rotos y mujeres que gritaban como locas mientras un "travesti" pedía a voz en cuello que vieran los carabineros, armó poco después de las 3 de la tarde de ayer Fernando Guajardo, quien se hizo famoso en la televisión local a raíz de su parecido con el actor norteamericano Charles Bronson.

Los hechos tuvieron lugar en el pecaminoso bar "Blanco en el Negro", de propiedad de Carlos Flores y ubicado en el 1381 de Avenida Recoleta, en esta capital.

Testigos presenciales dijeron que el Charles Bronson chileno se hallaba tomando en el interior del bar, acompañado de su novia, una mujer del ambiente de saques muy ligeros, conocida como "La Rosita".

Guajardo, que tiene mucho arraigo en el ambiente televisivo desde que ganara un concurso de la televisión en el que se buscaba al doble de Charles Bronson y que saltara al primer plano de la popularidad con un spot publicitario para una marca de jeans americanos, se consideró entre sus amistades como un hombre rudo, que no busca combates si no lo molestan.

Esto último parece que lo ignoraba el bandido calameño Juan Rosa, alias el "Chessman", quien llegó al recinto acompañado de su banda, con el evidente propósito de armar canchales.

"Entró empujando las sillas y molestando a todas las parroquianas —dijo Carlos Flores, que registró todos los hechos— como si viniera dispuesto a encontrar alguien con quien pelearse".

Según el relato que hace Flores, el "Chessman" llegó hasta la mesa donde estaba el Charles Bronson con la Rosita, y sin pensarlo dos veces le pegó un agarrotón a la Rosita, que de puro dolor casi se desmayó.

Fernando Guajardo, que ayer andaba con un brazo en cabestrillo, al parecer producto de uno de los muchos rifas en que se ha visto involucrado últimamente, saltó sobre el calameño, sin medir su inferioridad física y sin advertir que el malandante andaba armado de un revólver de grueso calibre.

A contar de ese momento los hechos se precipitaron rápidamente, en medio de la algarabía general. La zorra se generalizó, participando en ella varios empleados conchas que se juntaron en el lugar y tomas los integrantes de la banda del "Chessman".

"Yo no podía hacer nada para evitarlo —dijo Clavería, el dueño del "Blanco en el Negro"—, ya que todos llegaron aquí muy tranquilos. La botellota se armó rápidamente y cuando la policía trató de intervenir, los delos ya eran cuestionados".

Pese a que no hubo versión oficial del suceso, reserberos de este diario lograron saber que habría por lo menos un bardo de bala y varios contusos. Al parecer el Charles Bronson, acusado por sus fieros, se defendió con bastante habilidad tanto durante por la ofensa inferida a su novia, como durante de las agresiones hechas al "Chessman" con el mismo revólver que éste portaba.

Carlos Flores, gerente de la recientemente creada FOCO Films, dijo a "La Tercera" que había que esperar luego tiempo aún para conocer el detalle de estos hechos. Los hechos de ayer que han registrado en una cinta de 16 milímetros y formarán parte de un documental que será rodado por estos días.

El reportaje es de Patricia Maturana, el estudiante y jefe de dirección de Sebastián Escobar y el productor de la película de Juanes Reyes. En el filme "mitad documental, mitad ficción", según Flores, participan cerca de 20 actores, los que son estudiantes profesionales, así como protagonistas famosos de la televisión Nancy Junco, quien fue seleccionada por encarnar a la Rosita.

El filme, realizado sobre narraciones y anotaciones del propio Fernando Guajardo, se llamará "La tempestad roja del Charles Bronson Chileno", y en su rodaje participó, en algunas escenas, el propio Guajardo, como director y actor.

La idea, dijo finalmente el guionista Maturana —es que se haga una especie de reportaje a la vida de Guajardo con las anécdotas tal como las cuenta. Nada se ha metido a investigar la veracidad de los hechos que él relata. Pero como tiene bastante imaginación y mucha inquietud, lo dejamos que ponga en escenas algunas ideas ocultas de sus aventuras. También y para que se emplee más aún se le permite dirigir uno de los cuentos que forman la película, para que sea un Fellini durante 10 minutos".

Carlos Flores, gerente de FOCO Films y director general de la película, dice que esta obra es más bien para cine arte y que ha emprendido su realización como un experimento.

"Si resulta —afirma—, en el futuro haremos otras reportajes con personajes de actualidad".

Las escenas de ayer, en el bar "Blanco en el Negro", tratan de recrear el ambiente prostibulario de un bar en Calama, donde Fernando Guajardo, que antes se hacía llamar Fernando, fue guardespaldas por un tiempo, y donde según él la relata, efectivamente tuvo una novia llamada Rosita.

LOS ACUSAN DE OFENDER LA DIGNIDAD DE LA BANDERA

# EXILIADOS CHILENOS EXPULSADOS DE PERU



SANTIAGO DE CHILE  
DOMINGO  
25 de septiembre de 1977  
N° 10.085 AÑO XXVIII  
PRECIO (IVA incluido) \$ 4  
Precio sin recargo aéreo  
EL DIARIO DE LA MAÑANA  
QUE LLEGA A TODOS LOS  
HOGARES

¡¡¡¡¡ UN ANTEPPO de lo que será la primavera entre los estudiantes de U Chile será la celebración de su "Semana Universitaria" presidiendo a sus más bellas almas que los hondraron en gloriosos laureales. Ellos por el rigor durante la semana en diversas competencias para obtener el trofeo y entregarán su alegría a toda la ciudadanía.

AUDAX 1—GREEN 1  
UNION 0—SANTIAGO 0  
CON 2 SORPRESAS  
PARTIO POLLA GOL

HOY: BUEN  
DOMINGO Y  
DERECHO  
LABORAL

DECENAS DE DETENIDOS EN  
CRIMEN DE HOTEL GALANTE

SANTIAGO DE CHILE  
DOMINGO  
25 de septiembre de 1977  
N° 10.085 AÑO XXVIII  
PRECIO (IVA incluido) \$ 4  
Precio sin recargo aéreo  
EL DIARIO DE LA MAÑANA  
QUE LLEGA A TODOS LOS  
HOGARES

# Debates Post Coloniales: una Introducción a los Estudios de la Subalternidad

No sólo por gusto, también por urgencia vital, es necesario volver a discutir temas como el de la conciencia rebelde y la construcción del poder burocrático del Estado-nación, anclado en nociones civilizatorias y coloniales que engranan eficazmente con modernas tecnologías y formas de extracción y transferencia de excedentes.

Esta es una invitación a emprender un diálogo Sur/Sur en torno a la abigarrada noción de subalternidad que siempre permanece heterogénea y elusiva a la política de los de "arriba".

El presente libro (*Debates Post Coloniales: una Introducción a los Estudios de la Subalternidad*) es una de las primeras traducciones realizadas en América del Sur, de una colección de ensayos del grupo de Estudios de la Subalternidad. El grupo se conformó a fines de los años 70 en Inglaterra, y poco después comenzó a editar en Delhi una publicación periódica llamada *Subaltern Studies. Writings on South Asian History and Society*, cuyo primer número vio la luz en 1982, bajo el sello de Oxford India. A partir de un núcleo inicial de historiadores (Ranjit Guha, Partha Chatterjee, Gyanendra Pandey, David Hardiman, David Arnold, Dipesh Chakrabarty, Gautam Bhadra y Shahid Amin), el grupo se ha ampliado y reorganizado, bajo una conducción editorial más colectiva, y su sede se ha trasladado a la India. Hasta el vol. VI, la colección estuvo en manos de Ranjit Guha, quien después de sus años en Inglaterra, se había trasladado a Canberra, donde actualmente reside. Las ediciones posteriores pasaron a la responsabilidad de otros miembros del colectivo: Chatterjee y Pandey (VII), Arnold y Hardiman (VIII), Amin y Chakrabarty (IX). La corriente de Estudios de la Subalternidad que inaugura la labor del grupo se inscribe en una rica y erudita tradición académica india, asentada en centros universitarios de gran prestigio y relacionada con los mayores focos intelectuales de Europa. La experiencia de la diáspora y el paso más o menos prolongado por las instituciones académicas del norte, no dejan de imprimir su sello en el estilo, problemática y temas de discusión del grupo.

La dimensión crítica de sus trabajos tiene un punto de partida doble, en el *colonialismo británico* y en el *nacionalismo indio*, que lo desplazó, dando continuidad a sus nociones ilustradas del sujeto, como en una suerte de discurso especular y «derivativo» (Chatterjee). Los trabajos del grupo intentan desmantelar esta razón ilustrada y colonial, por el sólo hecho de que intentan restituir a los (grupos, clases) subalternos su condición de sujetos, plurales y descentrados, que habitan de un modo territorial la espesura histórica de la India. En la historiografía dominante, estos múltiples sujetos ocuparon como un magma el territorio y la crónica, y sobre su administración y control se instituyó buena parte del legado documental y del aparato estatal del país. La hegemonía colonial en la construcción institucional e imaginaria de la India es así cuestionada desde el punto de vista de una sociedad civil abigarrada -la sociedad subalterna-, que siempre permanece heterogénea y elusiva a la política de los de "arriba". La propia noción de *subalternidad* resulta forjada como algo distin-

to, ajeno y preexistente al mundo occidental -la Razón como Historia-, aunque sin desconocer que es este mismo mundo el que le ha legado este concepto desde la vertiente gramsciana.

Su otra inquietud teórica es el tema de la *dominación*, un fenómeno que se ancla en la producción documental de élites coloniales británicas, pero también de las élites nativas que primero habían colaborado con los británicos y luego se habían reconstituido en el poder, para poner en escena la misión civilizadora de Europa en otro teatro, el del nacionalismo triunfante y su contradictoria pretensión de universalidad. La lectura cultural de este proceso coloca bajo la lupa la larga tradición ilustrada de la región *bengalí*, que facilitó este tránsito al otorgarle su tejido cultural. Esta cultura norindia intentó así cooptar a las masas insurrectas convocadas por Gandhi, a la misión de su propia autocivilización. No es casual por ello que una lectura tan original de la insurgencia campesina "nacionalista", de la textualidad estatal o de las paradojas de la clase obrera pro venga de intelectuales como Guha, Chatterjee o Chakrabarty, que conocen íntimamente esta cultura hegemónica y sus formas de discurso verbal y corporal. Como tampoco es casual que la tradición musulmana de la lucha nacionalista, y su convergencia no sectaria con los hindúes en el movimiento gandhiano se vean reflejados en los trabajos de Amin y Pandey, con una lectura innovadora de las «luchas comunales» que dividieron a facciones religiosas, regionales o de casta en el contexto de la lucha por la independencia, y que continúan hoy brindando un rico material de discusión y análisis crítico a la clase política e intelectual de ese país.

En esta vena, el prestar a la vez atención a las prácticas y a los discursos de los propios campesinos insurrectos -aunque mediatizados por las fuentes oficiales- caracteriza a varios de estos estudios, que analizan el momento de *rebelión* como momento a la vez de esplendor y de *fracaso*. Varios de ellos se centran en una gran problemática: ¿cómo es que las movilizaciones campesinas contra el Raj (soberanía colonial británica en la India) se constituyeron y desafiaron el orden vigente, y cómo finalmente se fragmentaron y degradaron en *comunismo* -lo que aquí podríamos denominar *facionalismo*- entre comunidades y castas hindúes y musulmanas? La actualidad de esta problemática nos remite a la inserción activa del grupo en el debate político-académico de su país, hecho que emana de una tradición de compromiso que, en los años 60 y 70, estuvo inevitablemente ligada al marxismo. No obstante, lo que distingue al grupo es también una crítica postestructuralista al

## Silvia Rivera Cusicanqui

Socióloga, profesora de la Universidad Mayor de San Andrés en Bolivia; autora de varios libros, entre ellos: *Oprimidos pero no vencidos, luchas del Campesinado Aymara y Q'ichwa de Bolivia* (1984)

marxismo, que devela sus íntimas ataduras con el pensamiento ilustrado, colonial o nacionalista, lo que les permite plantearse otra gran problemática: la especificidad de la subalternidad colonial (o postcolonial), la naturaleza de la conciencia de los grupos subalternos, sus nociones éticas, rumores y mitos cotidianos, que han sido tratadas marginalmente por la tradición marxista ilustrada, siempre en busca de alguna «racionalidad» detrás de las formas tradicionales de revuelta de los subalternos (cf. los textos de Ranjit Guha, Gyan Prakash y Veena Das, en este volumen).

La influencia y arraigo de los Estudios de la Subalternidad en los debates internos de la India es polémica y problemática, debido al contradictorio influjo que sobre ellos tiene la inserción de los intelectuales indios de la diáspora en el "palacio" de las universidades del norte, como lo llamara Spivak. Su creciente popularidad en los Estados Unidos (nuevo centro hegemónico postcolonial) lo atestiguan, como también el hecho de que la primera traducción al hindi de *Subaltern Studies* recién fue publicada en la India en 1996. En este ámbito, es curioso anotar que la producción individual y colectiva del grupo ha sido difundida en los más diversos círculos académicos del Norte, y ha llegado así, de rebote, a la discusión académica de América Latina, desde la corriente *saidiana* de estudios culturales hasta el debate historiográfico más reciente.

Cuando fenómenos como el descrito se observan desde un país como Bolivia, resulta paradójico descubrir que los ecos de muchos debates generados en el Sur acaban llegando a nuestros países mediatizados por la reflexión académica del Norte. Florencia Mallon plantea claramente esta paradoja en un artículo suyo publicado en 1995<sup>3</sup>. En este trabajo, la autora evalúa críticamente las contribuciones del llamado Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericano, al que compara con el «Grupo Subalterno original» (sic), destacando las tensiones teóricas y metodológicas que éste introduce, y que son pasadas por alto por el primero. Sin embargo, luego de una exposición pormenorizada y erudita, Mallon simplifica un tanto la reflexión india, reduciéndola a un cuestionable «proyecto gramsciano», al servicio del cual debiera colocarse todo el debate postmoderno y postestructuralista. Una formulación de esta naturaleza se encarga así, paradójicamente, de despojar de sus peculiaridades más notables a la contribución teórica del grupo de los *Subaltern Studies*. Esto no difiere mucho de la actitud del Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericano, que terminan reduciendo las contribuciones de la India a una casuística de variaciones etnográficas que ejemplifican desde el Sur la teoría y las grandes líneas conceptuales producidas por el Norte. Como bien apunta Veena Das (en este volumen), la actitud crítica del grupo «no significa rechazar las categorías occidentales; antes bien, es señal de que se ha iniciado

## Rossana Barragán

Historiadora, profesora de la Universidad Mayor de San Andrés en Bolivia; autora, entre otras publicaciones, de: *Espacio urbano y dinámica étnica. La Paz en el siglo XIX* (1990)

una relación nueva y más autónoma con ellas». Esto mismo parece subrayar Gayatri Spivak, al mostrar que cierto esencialismo basado en la irreducibilidad del sujeto subalterno, podría constituirse en la crítica más válida al imperialismo, y ser así una verdadera «estrategia para nuestros tiempos» (ver Spivak, en este volumen).

Pero Florencia Mallon no acierta tampoco en descubrir las implicaciones de los Estudios de la Subalternidad para la ciencia social de América Latina, pues no muestra interés por el corpus de debates que, en nuestro subcontinente, se habían desarrollado en torno a lo colonial y postcolonial. Las tradiciones del debate latinoamericano sobre la *situación colonial*, como sistema estructural y resorte profundo de nuestras sociedades, se configuran desde ángulos muy diversos, a partir de vertientes teóricas marxistas y postmarxistas, matizadas por el influjo de procesos como la descolonización africana y la recurrente acción histórica de nuestros propios «insurgentes», sean estos campesinos indígenas o pobladores empobrecidos de las grandes ciudades. Pero asimismo, una de las peculiaridades del debate latinoamericano es que cuenta entre sus protagonistas con historiadores de habla indígena, lo que plantea nuevas problemáticas en un contexto signado aún por el imperialismo, el neocolonialismo y el colonialismo interno. Así, la escuela de historia económica argentina de los años 70, ejemplificada en los trabajos de Tandeter, Assadourian, Geravaglia y otros, sentó las bases para una renovación teórica y metodológica de importantes alcances, por el hecho de haber centrado su análisis en *Potosí y en la población laboriosa indígena*, el eje donde capitalismo y colonialismo hallaron su duradera articulación a través de un mercado interior de «larga duración». Aunque signada por modas europeas, y enmarcada en la «gran narrativa de los modos de producción» (Spivak), esta corriente, de clara raíz marxista-gramsciana, ha impactado de muchas maneras el alcance de la reflexión histórica sobre nuestras sociedades. Más recientemente, en el área andina, los temas de la insurgencia campesino-indígena y las formas peculiares que asumen el capitalismo y la opresión oligárquica en los siglos XIX y XX fueron abordados también por miembros de la revista *Avances* y del Taller de Historia Oral Andina, y por personalidades individuales muy influyentes, como el historiador Alberto Flores Galindo y el sociólogo René Zavaleta, entre otros, generando un intenso debate, en muchos sentidos paralelo al que plantearon nuestros colegas indios. A fines de los años 60, el sociólogo mexicano Pablo González Casanovas había ya lanzado la hipótesis del *colonialismo interno*, para explicar la profunda heterogeneidad de nuestras sociedades y la vigencia de antiquísimas estructuras de dominación, que resultaron singularmente funcionales a la explotación neocolonial, oligárquica y capitalis-

ta del campesinado indígena en vastas áreas rurales de nuestros países. Pero incluso se ha estudiado desde varios ángulos la insurgencia obrera, campesina e indígena contemporánea, y se ha reinsertado el tema del colonialismo interno en el debate político. Mallon prefiere pasar por alto estas diversas tradiciones intelectuales -Flores Galindo es el único historiador latinoamericano que cita, no por cierto inmerecidamente- y concentrarse en el debate académico del Norte. A contrapelo de los postulados pluridisciplinarios del grupo indio, el debate norteamericano parece nomás seguir líneas disciplinarias: se critica desde la historiografía las pretensiones teóricas de los estudios literarios o culturales. Estos son los sesgos de localización invisibles que la mediación del Norte puede introducir en los debates historiográficos Sur-Sur, empobreciendo su horizonte teórico y metodológico.

Con la publicación de esta colección de artículos queremos situar los ecos del debate postcolonial iniciado en la India al lugar de su primera emisión, restituyendo así a la idea de relaciones Sur-Sur algo de su concreción geográfica y experiencial, así como de su peculiar textura y especificidad historiográficas. Aunque el grado de amplitud y continuidad del debate iniciado por el grupo de la India no tiene, propiamente hablando, parangón en América Latina, tenemos la esperanza de contribuir, a través de la publicación de estos textos, a replantear algunas de las cuestiones olvidadas, irresueltas o truncas, que quedaron en el camino de la reflexión historiográfica y sociológica en América Latina, o que continúan debatiéndose hoy en términos renovados, pero quizás también más fragmentarios. El objetivo fundamental de este libro es, con todo, más modesto, pues tan sólo aspira a someter estos trabajos a los avatares de un debate académico en castellano, en los contextos dispersos y dependientes de nuestros países, ciudades y universidades, a través de una selección ilustrativa, que nos permita conocer algunas de sus líneas temáticas y planteamientos interpretativos, a tiempo de saborear sus diversos estilos narrativos y analíticos, que tienen un aire tan distinto a los que nos llegan desde otras latitudes.

Creemos que el programa intelectual y moral del grupo de los Estudios de la Subalternidad, está ejemplarmente expuesto en el Prefacio que Ranajit Guha escribió para el primer número de la colección en 1982 (en este volumen). Su punto de partida es una posición de principio: «No hay nada en los aspectos espirituales y materiales de la condición subalterna, pasados y presentes, que no nos interese». Un campo de acción tan vasto halla expresión metodológica en un enfoque interdisciplinario: los trabajos del grupo se interesan por la «historia, la política, la economía y la sociología de la subalternidad», tanto como por el estudio de las «actitudes, ideologías y sistemas de opinión», todo lo cual es integrado en la noción sintetizadora de cultura.

¿Pero, en qué consiste, para Guha, esta condición subalterna? El debate marxista de los años 60 y 70 es, sin duda, su punto de partida. Sin embargo, a diferencia de América Latina, el grupo de la India partió de la premisa -y de la realidad- de un proceso de independencia nacional que apenas había culminado en 1947 y que les permitió engarzar la noción de

subalternidad con la experiencia, más reciente, del colonialismo británico y de las luchas gandhianas y nacionalistas por la Independencia. Se trataba de un nacionalismo-anticolonialismo más exitoso que cualquiera de las variantes latinoamericanas (e interpelaba a un universo inmensamente más vasto). Sin embargo, en el Prefacio, aparte de una alusión cortés al debate gramsciano, Guha articula sus puntos de vista en torno a la subalternidad a través de otros rastros del discurso dominante, más internalizados en las peculiares estructuras de poder de la India. Así, no sin cierto dejo de ironía, recurre a la autoridad del *Concise Oxford Dictionary* para definir a la persona subalterna, simplemente, como alguien «de rango inferior», sea en términos de «clase, casta, edad, género» u «ocupación». La esfera del análisis de clase, si bien sólidamente documentada en las investigaciones del grupo, se convierte así en el punto de partida para una serie de indagaciones, que les llevarán a recorrer los discursos dominantes y autorizados (del estado colonial, la élite nacionalista o la intelligentsia marxista), tanto como el corpus de sus tradiciones escriturarias y religiosas propias, así como la contraparte oral y testimonial que acompaña a su trabajo de campo historiográfico. Este proceso de cuestionamientos les conducirá a una lectura «entre líneas» de sus fuentes, buscando en ellas las fisuras y contradicciones que les permitan seguir el rastro de las voces y demandas obliteradas de los insurgentes.

No estamos entonces, frente a un ejercicio intelectual que tan sólo adereza el discurso historiográfico convencional -como bien lo señaló Amin en una conferencia<sup>4</sup>- con las abigarradas voces del mundo campesino y étnico popular. Pero tampoco se trata de un ingenuo redescubrir de «otra historia», recurriendo a fuentes menos sesgadas, que permitan acceder a un nivel supuestamente incontaminado de la conciencia de los oprimidos. Como bien lo señala Guha -citando a Gramsci-: «los grupos subalternos están siempre sujetos a la actividad de los grupos que gobiernan, incluso cuando se rebelan y sublevan». La metáfora derrideana del palimpsesto, que proponen Amin y Prakash, resulta por ello tan elocuente para expresar esas formas borrosas y discontinuas de la conciencia subalterna, capaces de desatar acciones multitudinarias que se difunden como reguero de pólvora en un mundo rural tan extenso y caleidoscópico como el de la India, pero también de revertir en inexplicables retrocesos, regresiones faccionalistas y derrotas políticas. En una situación colonial donde los/as oprimidos/as son denegados de una «posición enunciativa» desde la cual podrían articular su propia historicidad (Spivak), la improbable tarea de restituir esta voz sólo podría realizarse mediante un minucioso análisis de las huellas, torsiones y silencios inscritos en los propios discursos dominantes, cuya legitimidad y poder prescriptivo resultarían así puestos en tela de juicio.

No ha sido fácil presentar un abanico que muestre los diversos matices de una práctica historiográfica tan compleja y rica, signada también por diversas tensiones y debates internos. La elección de los artículos traducidos ha seguido, sin embargo, algunos criterios, siendo el primero el de la accesibilidad. A pesar de nuestros esfuerzos, no nos ha sido posible contar con los vol. VI y VII de la colección, que se

hallan agotados. Hemos accedido en cambio al libro de Partha Chatterjee, así como al Foro que dedicó al tema la revista *American Historical Review*, para complementar algunos aspectos de la selección. Un segundo criterio ha sido el de presentar trabajos que proporcionen un panorama general de los fundamentos principios teórico-metodológicos implícitos y explícitos que como grupo se plantearon, así como los ecos del debate académico que suscitaron sus trabajos. En esta perspectiva se encuentran tres artículos de Guha, así como la defensa de Chakravarty entre las reacciones de una publicación colega de la India, tanto como los balances de Gayatri Chakravorty Spivak, Gyan Prakash y Veena Das. En tercer lugar, hemos querido mostrar textos representativos de las diversas fases de su reflexión, que van desde los años iniciales hasta el periodo más reciente, mostrando temas recurrentes y localizados, así como balances más contemporáneos y ambiciosos. Entre los primeros, podemos mencionar al trabajo de Pandey sobre la mediación nacionalista y ghandiana de la insurgencia campesina y el de Amin sobre el discurso judicial, que cierra el lente sobre un evento preciso, a la vez expresivo de la «historia local» en el más pleno de sus sentidos y de las narrativas emancipatorias de la nación en las que este evento termina enmarñado. Entre los segundos, están los trabajos de Guha sobre la revuelta campesina, y la forma cómo es reconstruida y articulada en los discursos ideológicos dominantes, así como los análisis de Chatterjee, provenientes de su libro *The nation and its fragments*, donde se discute la construcción política de una historia india de las luchas campesinas, así como la textura de los aparatos burocráticos que racionalizan lo «nacional» en la etapa post-independencia.

A modo de ilustrar algunos aspectos de la práctica historiográfica brevemente bosquejada, analizaremos algunos textos de la selección que nos ayudarán a precisar la naturaleza de la ruptura epistemológica y metodológica que plantean los Estudios de la Subalternidad, pero que además ilustran muy bien las continuidades y virajes desde la etapa temprana a los trabajos más maduros del grupo. El trabajo de Guha sobre la «prosa de contrainsurgencia», parte de una crítica a la visión mecanicista de las rebeliones campesinas, que las retratan como a actos reflejos, espasmódicas reacciones ante causas externas de orden económico o político. Analiza entonces los discursos «primarios», producidos por las instancias encargadas directamente de la represión y el control de estos movimientos, con los cuales se construye el código básico de contrainsurgencia, que lleva a la criminalización de las acciones rebeldes y la expoliación de su sustancia política y coherencia ideológica. Los recuentos o discursos «secundarios» serían las elaboraciones contemporáneas autorizadas o los textos de funcionarios retirados, que pueden mostrarnos una «semblanza de objetividad», expresada en una narrativa impersonal, pero que sitúan igualmente a estos eventos en una cadena explicativa, atribuyéndoles una prehistoria y una causalidad, que luego se usan para legitimar las acciones civilizatorias o represivas desplegadas por las élites con el fin de erradicar o prevenir la violencia de los insurgentes. Al rebelde se le priva así de la condición de sujeto de su propia revuelta, y se lo convierte en un pretexto para la

reflexión disciplinadora o autoreformista de los propios poderes coloniales o nacionales. Finalmente, estarán los discursos «terciarios» -incluyendo las variantes liberal, nacionalista o marxista de la historiografía- que ponen en evidencia una modalidad más solapada del código de contrainsurgencia, al subsumir a los actores en la estrategia externa de su redención o nacionalización. Estos discursos resultan así instrumentales para un nuevo despojo, que inscribe a las acciones rebeldes en teleologías civilizatorias, despojándolos de su inteligibilidad, pero renunciando también a comprender todo el tejido cotidiano de «rumores, visiones míticas, religiosidad y lazos de comunidad», que subyace a la insurgencia campesina. En su afán de disciplinar postumamente a los insurrectos, estos discursos terciarios acabarán entrapados en la «narrativa maestra» de occidente y resultarán incapaces de superar los marcos explicativos de la prosa de contrainsurgencia. De este modo, la historiografía se convertirá, según palabras de Guha, en una «forma de conocimiento colonialista», articulada en torno a discursos civilizatorios superpuestos, que encubren permanentemente los rastros de la iniciativa histórica de los grupos dominados, para terminar ofreciéndoles -en el plano político- tan sólo una «ciudadanía mitigada y de segundo clase».

El trabajo de Shahid Amin, por su parte, constituye una aguda lectura crítica de un tipo de fuente que se usa con frecuencia en la historiografía de las rebeliones campesinas: el discurso judicial que se genera en el proceso de su enjuiciamiento, a través de la determinación de culpabilidades y la fundamentación de las penas y castigos. En el caso de los 172 pequeños arrendatarios y artesanos individualizados como culpables (entre una multitud de cerca a mil personas) por el incendio de la *thana* (estación policial) de Chauri Chaura y la muerte de 23 policías, acaecida el 4 de febrero de 1922, el análisis de Amin revela que en el proceso de construcción de la evidencia incriminatoria para el juicio se forman «campos de poder» desde los cuales resulta imposible comprender las motivaciones de la rebeldía, para no hablar de aproximarse a su lógica interna. Al dotar a los actos rebeldes de una prehistoria y una articulación causal, y al individualizar a los culpables, el discurso judicial borra los nombres, los rostros y las estrategias de los individuos y de la multitud amotinada (*otiyars* o dirigentes, tanto como participantes rasos) para conducir a todos ellos al anonimato y la desfiguración que autorizan su conversión en criminales. En este proceso, la rebeldía campesina resulta despojada a la vez de su carácter político y de su historicidad, situación que no podrá ser superada ni siquiera cuando la historiografía nacionalista invierta el veredicto y convierta a los criminales en mártires de la gesta anticolonial, y en beneméritos y pensionistas del estado independiente.

Estos ejemplos nos permiten destacar una perspectiva de análisis central en los trabajos del grupo: el énfasis que ponen en la comprensión de las formas coloniales y postcoloniales del poder y la dominación en sociedades abigarradas y plurales como la India. El trabajo de Chatterjee parte también de las «borraduras y silencios» del discurso oficial, pero propone una lectura de la insurgencia desde adentro, esto es, desde la noción de «comunidad» insurgente. El autor reflexiona a partir de la piedra angular de la

contribución de Guha sobre los «aspectos elementales de la rebeldía campesina», mostrando a los rebeldes como personajes insumisos, aún para la historiografía, en su permanente resistencia a las racionalizaciones liberales o nacionalistas que se hacen en su nombre. En su segunda contribución, el autor analiza el papel de las burocracias del desarrollo en la consumación de una revolución pasiva del capital en la India postcolonial, cuya fuente de legitimidad -la revolución independentista de los años cuarenta- genera un permanente dilema: el de hacer converger las demandas de la racionalidad con las demandas contrapuestas de la legitimación. La naturaleza del estado en la India se asentará así en «esa pareja contradictoria... irónicamente armoniosa» donde convergen lo irracional de la política con lo racional de la planificación; un rasgo constitutivo y paradójico de la dominación social en la India, que podría ser extensible a muchas otras sociedades no-occidentales del Sur.

Creemos que el conjunto de ensayos que presentamos al público boliviano y latinoamericano, ayudará a replantear una serie de temas-problema relevantes, no sólo para las ciencias sociales, sino para los debates sobre el destino político de los campesinos y otros grupos subalternos, que en el área andina llenan las páginas de la historiografía de la insurgencia antiestatal en los últimos cinco siglos. Pensamos que la reflexión y el debate lanzados por los colegas de la India, permitirá conectar muchas de estas cuestiones con nuestra propia reflexión, retomando temáticas ya esbozadas por diversos círculos latinoamericanos desde los años 70, pero también enfrentando nuevas preguntas y realidades, como la que brindan las actuales movilizaciones étnicas que se han venido dando en los 80 y 90, a lo largo y ancho del continente. No obstante, la adopción irreflexiva de modas intelectuales del norte, ha permitido que en algunos círculos académicos latinoamericanos, prime la actitud de «borrón y cuenta nueva» frente a nuestras propias tradiciones intelectuales -y el marxismo es una de ellas- que empobrece el debate latinoamericano y le dota de una cualidad particularmente fragmentada.

En esta perspectiva, esperamos que ésta sea una ocasión para emprender un diálogo más horizontal entre historiadores/as del Sur, tanto como entre nosotros/as mismos/as. Esperamos también que los/as lectores/as puedan encontrar en este libro sendas fructíferas para elaborar sus propias reflexiones, para renovar sus marcos de referencia, y para iniciar ese «diálogo entre fragmentos» (Pandey). No sólo por gusto, también por urgencia vital, es necesario volver a discutir temas como el de la conciencia rebelde y la construcción del poder burocrático del Estado-nación, anclado en nociones civilizatorias y coloniales que engranan eficazmente con las más modernas tecnologías y formas de extracción y transferencia de excedentes.

1 *Debates Post Coloniales: Una Introducción a los Estudios de la Subalternidad*, Compilación de Silvia Rivera Cusicanqui y Rosaura Baragán, Traducción: Rafael Gutiérrez, Alison Spedding, Ana Rebeca Pareda y Silvia Rivera Cusicanqui. La Paz: Historias/Sepia/Anuwitir-1997.

2 Por Edward Said, autor del influyente libro *Orientalism*, *Western Representations of the Orient* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978).

3 "Promesa y diurnia de los estudios subalternos: perspectivas a partir de la historia latinoamericana", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, N. 12, 2. Semestre - 1995.

4 Con el auspicio de SEPHIS, Shahid Amin realizó una gira de conferencias que cubrió las ciudades de Buenos Aires, México, Lima y Cuzco, Cochabamba y La Paz, en octubre de 1996.



# El Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos; una entrevista con Ileana Rodríguez

Ileana Rodríguez trabajó, durante el gobierno sandinista, para el Ministerio de Cultura de Nicaragua y la Comisión de Autonomía para la Costa Atlántica. Fue directora de la Biblioteca Nacional y miembro del Instituto de Estudios de la Mujer. Luego se radicó en Estados Unidos donde se desempeña actualmente como profesora de literaturas y culturas latinoamericanas en la Universidad de Ohio.

Es autora de *Women, Guerrillas and Love: Understanding War in Central America (1996)* y de *House, Garden, Nation: Space, Gender and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by Women (1994)*.

Es co-fundadora del Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos que se organizó en la academia norteamericana en 1992 como grupo de discusión en torno a los Estudios de la Subalternidad; un grupo integrado por John Beverley, María Milagros López, Alberto Moreiras, Patricia Seed, Sara Castro-Klaren, José Rabasa, Abdul-Karin Mustapha, Robert Carr, Michael Clark, Garte Williams, Javier Sanjines, Marcia Stephenson, Josefina Saldana y Walter Dignolo.

R de CC: *¿De qué mundo de experiencias políticas provenías, en el momento de la fundación del Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos? ¿Cómo se dieron los cruces entre tu práctica de luchas políticas y las lecturas del marxismo que te acercaron a la historiografía subalterna?*

I.R: Yo venía de la experiencia directa de dos revoluciones latinoamericanas triunfantes, la nicaragüense y la cubana; de vivir por entero la euforia de la victoria y la toma del poder; de gozar a plenitud el entusiasmo y el fervor de trabajar en los nuevos programas sociales. Me había dejado deslumbrar por las dificultades de organizar el bloque nacional popular, cuyos puntos álgidos eran los indígenas de la Costa Atlántica (Miskitos, Sumos, Ramas, Garifonas), las mujeres (con sus asociaciones formales como la Asociación Sandinista de Mujeres y un grupo de mujeres educadas, élites, llamado el Partido de la Izquierda Erótica), y los pobres. Venía de sentir en cuerpo propio el desgaste de la guerra, la magnitud y el crecimiento moral de la resistencia; de discutir apasionadamente tanto el reconocimiento de los límites reales que impone la lógica del capital a las prácticas de constituir la nación como la insuficiencia y precariedad de los conceptos clásicos marxistas para explicar las socialidades pasadas tanto como, o más, las emergentes. Había conocido muy carnalmente el poder de la solidaridad y supe sin ninguna duda lo que era la compañía. Nunca estuve solos. También conocí la represión; aprendí en la diariedad cómo funciona un sistema policial y circuló por mis venas el miedo. Con mis compañeros de lucha, saboreé hasta el fondo las heces amargas de la derrota. Muchos murieron de tristeza. Yo sobreviví. La idea del grupo me surgió en medio del duelo, duelo que duró casi tanto o más que la Revolución Sandinista, fuera ya de mi entorno, de vuelta a la pequeñez de la vida privada, cotidiana, individual. El grupo era mi manera de sobrevivir al dolor, pero eso nadie lo sabía.

Yo reconocí los códigos marxistas de inmediato en las prácticas escolásticas del subalternismo, aún si estaban sólo connotados. Estos códigos clandestinizados -para decirlo de alguna manera- me hicieron el subalternismo totalmente atractivo. Me llamaba la atención precisamente algo que captaba como familiar y al mismo tiempo diferente, una especie de traducción de conceptos, o de deslices y desplazamientos de estos conceptos hacia otros lugares. No veía en ellos ningún rastro

de ortodoxia, ningún manual (ni Kojève, ni Marta Harnecker, digamos) sino, primero, una manera de entender a los pobres más hermenéuticamente y, a la vez, una focalización más estrictamente periférica; y segundo, un diálogo con la metrópolis bajo otros presupuestos. Dicho de esta manera, el subalternismo hindú, en particular los trabajos de Ranajit Guha, eran, a mi ver, una manera de continuar el diálogo sobre el cambio social por otros medios y de aceptar el tránsito hacia lo post-; y también, por qué no decirlo, la posibilidad de prolongar la esperanza, una manera más concreta de hablar de las prácticas de la teoría. La discusión de los hindúes me acercaba más, curiosamente, a la teoría de la praxis cultural y política de Nicaragua y de Cuba.

Además de ver a Lenin, Marx, Mao, Stalin a trasluz, en los subalternistas hindúes percibía la ingerencia de las discusiones iniciadas por los teóricos franceses post-; atravesados por el filtro de Althusser, de Gramsci, por la reflexión disciplinaria de Foucault, por Derrida. No presentaba más ligados a lo que la Nueva Izquierda Norteamericana creyó encontrar en sus lecturas del *Grundrisse* y de los primeros manuscritos de Marx, es decir, una manera de pensar lo cultural, de poner atención a las mediaciones. El *Grundrisse* le enseñó a mi generación a pensar y a ser vanguardia sin ser necesariamente político. Sin embargo, los subalternistas todavía eran políticos. No sé si me explico. Porque en mi experiencia formativa yo fui participe de dos escuelas marxistas, la de la intelectualidad española, refugiada en México después de la Guerra Civil, gente como Wenceslao Roces y Adolfo Sánchez Vázquez, más partido comunista pre- y post- crisis estalinista, y la de la intelectualidad norteamericana, más Frankfurt School, con Herbert Marcuse y Fredric Jameson a la cabeza: más inclinada hacia lo hermenéutico y cultural, algo que vino más tarde a desembocar en cierta rama de los estudios culturales que se dedicó a la cultura pop y massmediática. Porque Marcuse era el filósofo de la alienación y el fetichismo y muy dado a teorizar al hombre unidimensional cuya formación del sujeto estaba predicada sobre el consumo—lo que ahora serían los debates sobre “consumidores” y “ciudadanos”. Mientras en Marx los primeros enfatizaban la economía-política, el sistema de dos pisos (base y superestructura), el papel de la ideología en la formación de la conciencia; los segundos subrayaban las mediaciones, lo

cultural hermenéutico.

Los subalternistas, a mi ver, se situaban en un justo medio. No sé si vía Marx llegaron a Hegel y a Kant y, con ello, a la crítica de la razón occidental (aquella ciega a lo periférico y colonial, por lo cual lo colonial se constituye en su lindero; aquella que hoy alimenta la discusión sobre universalismos y particularismos) que es lo que yo entiendo que ellos entienden por postcolonialismo.

Las circunstancias que me llevaron al subalternismo están marcadas por el agotamiento del marxismo y, académicamente, fueron evidentes en un número de conferencias que reunían lo más selecto del campo. Recuerdo tres en particular. La primera ocurrió en 1979 y fue organizada por el Instituto de Ideologías y Literatura (IIL) de la Universidad de Minnesota, donde yo trabajaba. En esa conferencia se puso en evidencia que el discurso marxista había ya alcanzado un impasse. La persona que llevó la voz cantante fue Renato Prada Oropeza, un semiótico que trabajaba en la Universidad de Veracruz. Y a estos congresos de IIL venían marxistas de peso, gente que trabajaba en FLACSO, en CEPAL. Wlad Godzich, que oscilaba entre una y otra orientación, también enmudeció ahí. Daba la impresión de que nos habíamos vuelto tontos.

La segunda conferencia tuvo lugar en Nicaragua (1985) y fue convocada por la Comisión de Autonomía para la Costa Atlántica, encargada de la cuestión indígena. Ahí se sostuvo que la clase, como gran categoría organizado, había dejado de ser la explicación totalizante y suficiente. Y recuerdo bien que los protagonistas de esta discusión eran dos grupos de académicos dedicados a la cuestión indígena: unos, los mejor informados, eran jesuitas, que habían hecho un trabajo de base espectacular con los indígenas en Guatemala, formando cooperativas de subsistencia que fueron incendiadas; otros, más idealistas y románticos, eran alemanes y daban dinero para la investigación indígena en la Costa Atlántica. Estaban ligados de alguna manera al grupo de Werner Herzog a quien trajeron a Nicaragua a hacer una película sobre el tema, una película que fue bastante crítica de la revolución en su flanco étnico.

La tercera conferencia se llevó a cabo en Casa de las Américas, en 1988, y en ella se habló, por primera vez en público en La Habana de la Nueva Izquierda y de las mediaciones massmediáticas de la cultura. Salieron a

relucir en un análisis de los logos de las camisetas que usaban los militantes (las mismas que llegaban a Centroamérica en los sacos de ropa usada que recogían los grupos de solidaridad) y de la abierta inclinación que los jóvenes revolucionarios centroamericanos, la vanguardia misma de la revolución, desplegaba por la música y la cinematografía norteamericanas. Entre los participantes que se atrevieron a hablar, estaban gente como Agustín Cueva, Antonio Cornejo, Ana Pizarro, John Beverley, Jean Franco, Carlos Rincón, Iris Zavala, Hugo Achugar, Beatriz Pastor, Fernando Alegría, etc.

Justo en la coyuntura de la primera conferencia, Gayatri Spivak empezaba a despuntar como la gran teórica de esos otros mundos que se llamarían con el correr de los años “postcoloniales”. Spivak todavía no era subalternista. Participaba, como John Beverley y yo, en el Grupo Literario Marxista que organizaba Fredric Jameson todos los veranos. Pero Spivak era derrideana: en rigor de verdad -como dicen los argentinos -la traductora de la *Gramatología*. Su método desconstruccionista y claramente feminista -era la primera mujer, en Estados Unidos, que usaba vagina y clitoris como categorías teóricas desinhibidamente-, mezclado con un marxismo desconstruccionista sonaba muy atractivo y, de hecho, Spivak cubrió el horizonte de toda una generación. Spivak y Homi Bhabha -también Edward Said, Trinh Minh-ha, Gloria Anzaldúa -son las grandes luces del firmamento universitario norteamericano de los años 80, ensombrecido por el gobierno de Reagan; y fue de acuerdo a las lógicas desconstruccionistas, postcolonialistas, postorientalistas y latinas que muchos jóvenes del campo aprendieron a pensar en reversa -método que después se identificaría con la escuela subalternista y que caracteriza algunos de los trabajos del grupo nuestro. Aunque pensar en reversa no es, a mi ver, exactamente lo que hace el desconstruccionismo. Este, tal como se practica por estos lados, se aboca a interferir y trizar la línea lógica de toda formación discursiva; es un virtuosismo analítico performativo, una hipersensibilidad crítica, una hiperradicalidad, la exacerbarción misma y, como tal, no tiene políticas viables y se queda trabada en la mera contorsión. El desconstruccionismo es ajeno a toda noción de diálogo y ajeno a todo consenso. Pensar en reversa, en cambio, es una lógica más oposicional que marcha a contrapelo, por el envés de la trama; es una hermenéutica todavía situada dentro

del marco de las ideologías, relacionada a la formación de consensos, y mantiene la ilusión de la solidaridad del intelectual con los subalternos, la apuesta a la organicidad del intelectual. Menciono esta distinción porque, sin duda alguna, como lo vio muy claramente Florencia Mallon', en el grupo los miembros montábamos esos cuatro caballos, Derrida y Foucault, Gramsci y Marx, que ella llamó apocalípticos. Este habría sido un buen debate en el seno del grupo pero nunca se dio.

Para mí, la categoría de subalterno permitía des-romantizar el sujeto popular y repensarlo como sujeto político-cultural, a la vez hacerlo cruzar fronteras, colocarlo en varias esferas o dominios. Dado que el subalterno era sólo determinado por su condición de subordinación, ésto abría el abanico de posibilidades a todas las nuevas agencias postmodernas, desde lo femenino y lo étnico, hasta lo sexual, lo contaminado, el detritus social, la drogadicción, los comportamientos diarios, y en este sentido, el subalternismo también se empantaba con ciertas nociones de estudios culturales. Por ejemplo, los trabajos de Guha sobre el aborto, la higiene, la religión, la compulsión de hábitos diarios e incluso la formación del líder como mahatma y sus quiebres, lo ligaban a él indirectamente ya a las agendas post-.

El subalterno facilitaba el desliz fuera de “la determinación de la última instancia” que Laclau desglosa en su trabajo con Chantal Mouffe sobre hegemonía, pero que también sirve de base a muchos esfuerzos de la nueva escuela de crítica social que estudia las sociedades post-trabajo, post-fordistas y post-tayloristas. María Milagros López se colocaba en esos desgloses en sus estudios sobre la drogadicción, el consumo de prendas de algodón y de la comida orgánica, los debates sobre el constitucionalismo y el excepcionalismo norteamericano, asuntos tan diversos, que entroncaban con las preocupaciones de Stanley Aranowitz y George Yúdice con los que ella dialogaba bien. La idea de la historia como presente perpetuo, como instante, la falta de telos era pues ya parte de ese horizonte post- en la discusión sobre hegemonía, entendido como fijación en el modelo base/superestructura.

El subalterno también podía desligarse de su condición nacional y ponerse a flotar en un espacio tópico que facilitaba los estudios comparados, ideales para la globalización. Liberado de sus condiciones laborales y nacionales, la categoría abría la puerta a todo

aquello que agrupábamos antes bajo la categoría de lumpen o de lumpen proletario; permitía hablar de los actores sociales según sus ocupaciones, desocupaciones, inclinaciones u cualquier otra seña de identidad, como lo hace Carlos Vilas en su libro sobre la insurrección sandinista<sup>2</sup> que los nombra como limpiabotas, huelepega, pordioseros, vende periódico, vende yuca, la aristocracia del delantal, esos mismos que Roque Dalton en su poética llamaba los descalzos, los hijos de puta, los corta bananas, los vagos, los pordioseros -sus hermanos- y que en nuestra diariedad, durante los años revolucionarios llamábamos multitudes, turbas divinas, chapiollos, antes de que la categoría circulara bajo la paternidad de Antonio Negri.

Pero para los subalternistas hindúes, subalterno también era una condición hermenéutica, una presencia recalcitrante, intratable e inapropiable que emerge dentro del discurso dominante y del cual la dominancia no puede apropiarse. Esta presencia marca límites, zonas donde aquello que aunque fragmentario y evanescente es barrera infranqueable; donde el conocimiento occidental colonialista se disloca y enloquece. Ahí radica su postcolonialidad. Subalterno es una noción de interruptus, de ruptura, de desvío y de oblicuidad y, por tanto, principio de discursividades contrahegemónicas. El subalterno no estaba sujeto al discurso liberal, desarrollista. Se constituía en principio articulador de un discurso alterno, en artefacto productor de otras mediaciones. En esta condición residía su enorme atractivo hermenéutico.

Los desplazamientos que ofrece la categoría de subalternidad se colocan para mí en las siguientes instancias: a) en todo lo que toca a repensar la nación desde sus fracturas internas, todavía nombradas geográficamente como norte/sur; sierra/costa; Atlántico/Pacífico -las geografías como territorialidades en litigio que nos remiten a los núcleos que organizan y dan sentido a las contradicciones sociales, mayormente volcadas hacia lo étnico; b) en las reflexiones sobre los desfases entre modernidades centrales y periféricas, lo que para mí es una manera de reorganizar universos de sentidos producidos por la mundialización y que presentan modelos alternos al de la "globalización" desde arriba; c) en el trabajo sobre las mediaciones políticas presentadas por estructuras como los partidos, los movimientos, los frentes, las instituciones, las agencias organizadas por intelectuales activistas, organizaciones no gubernamentales.

En esto es importante toda la documentación que tiene que ver con la memoria y desmemoria, con la represión o el desarme ideológico como cierre. La discusión se coloca también en: d) los estudios sobre globalización y ciudadanías, principalmente en la atención que se presta a los actores que producen las modernizaciones y que en sus ofertas de discursos alternos resbalan hacia institucionalidades diferentes cercanas a la a- o para-estatalidad. Se trata de gobernabilidades paralelas, esferas públicas simultáneas donde sicarios, sufrientes, sidosos constituyen especies de órdenes mendicantes del capitalismo salvaje y neo-liberal y son producto de la dolarización de las economías y la reconfiguración de agencias.

R. de CC: *¿De qué manera el debate postcolonial amplía las fronteras de la disciplina: en tu caso, de la literatura como campo de discurso? ¿Cómo interviene ahí la crítica feminista?*

I.R: Para mí el debate postcolonial entronca con el subalternista y la

diferenciación entre ambos, que yo sepa, no ha sido desglosada. Son instancias paralelas cuyas fronteras temporales y nociones de sujeto y de campo o dominio de estudio las hacen especies emparentadas. Yo entiendo varias cosas por post-colonialismo. En Estados Unidos, post-colonialismo se refiere a un tipo de lecturas que sobre el imperalismo hacen los departamentos de Inglés y de Estudios Comparados. En este sentido, postcolonialismo es una manera de empezar a sintetizar y compactar disciplinas y a organizar aquellos tópicos que son lo suficientemente abstractos como para llenarse de contenidos locales diferentes. Es una investigación que se realiza bajo el auge del desconstruccionismo y las teorías del discurso y hace del racismo y la racialización, también el género, el medio de reconstruir campos y saberes. Postcolonialismo es, así, para mí, una línea de avanzada, un portaestandarte, una hegemonía que sirve de antesala para alisar las distancias disciplinarias, departamentales, de estudios de área que

demanda la universidad corporativa y el paradigma de la globalización. El subalternismo hindú ha tenido ingerencia aquí debido a la mediación ejercida por el trabajo de Spivak.

Dentro de los estudios latinoamericanos de los Estados Unidos, postcolonial también se dice de los estudios sobre la época colonial y por ello se entiende también la vuelta a las primeras confrontaciones continentales y el rescate de un momento de discusión en el cual las voces aborígenes fueron enterradas y ahora están siendo exhumadas y reconstruidas.

Tengo la impresión que tanto los estudios sobre el colonialismo como sobre el post-colonialismo son espacios de encuentro o de re-encuentro entre semióticos y marxistas posmodernistas (una especie de coalición intelectual centro-izquierda, si es que podemos todavía usar esas metáforas), los reformados (reformistas o revisionistas, como decíamos antes) que todavía queremos intervenir en los debates de hoy, así como de gentes que vienen de

departamentos comparatistas donde la borrada de fronteras fue el pretexto para su formación institucional. A mi ver, el debate teórico sobre los universales, el liberalismo humanista, por ejemplo, o la globalización, desde arriba o desde abajo, ha lugar en estos entornos. Por otro lado, en el postcolonialismo convergen los estudios literarios y antropológicos y hasta los históricos y los subalternos. Bajo esta luz se explicaría la convergencia en el grupo de gente como Sara Castro-Klaren, Walter Mignolo, Javier Sanjines, José Rabasa, Patricia Seed.

En esta transición juega un papel importante el cambio en la noción de literatura, tanto en la discusión sobre el testimonio y sus corolarios curriculares como en la apropiación que hacen los estudiosos de la literatura de los documentos indígenas y coloniales, lugar de encuentro de historiadores y culturólogos. John Beverley y Robert Carr fueron parte activa del debate sobre testimonio. Aquí también podemos ver la clara convergencia de los

Subalternistas Hindúes, los postcolonialistas y postmarxistas.

Como estudiosa del Caribe, mi formación siempre fue multidisciplinaria y la mediación cultural letrada incluyó textos mixtos, históricos, testimoniales, literatura como la de Asturias, Dalton, Guillén y todos los del movimiento de la negritud. Las novelas que leí las leen ahora los historiadores y los estudiantes del Caribe pero antes eran totalmente oscuras e incluyen títulos como *Marly or the Life of a Planter, Creoleana, Hamel, the Obeah Man*, y autobiografías como las de Olaudah Equiano y diarios como los de Lady Nugent. Lo que me interesaba en ellos eran las historias y genealogías de las formaciones sociales y sus constructos ideológicos. A esto obligaba el campo y la circunstancia del momento. Siempre estuve interesada en las ideologías. Mis dos libros en inglés<sup>3</sup> utilizan textos literarios para estudiar eso mismo y además, la historia de las formaciones sociales, el concepto de transición entre los diferentes tipos de modernidades periféricas y la articulación de las mismas por escrituras masculinas o femeninas; o el de las homosocialidades y solidaridades masculinas. El postcolonialismo básicamente apermisó, como dicen en mi tierra, mi deseo de pluralidad discursiva y mi curiosidad de buscar en lo marginal respuestas a mis inquietudes; me permitió ser rebelde sin tener que pedir perdón.

Transité del marxismo académico festivo y centralista hacia un subalternismo postcolonialista. El subalternismo me posibilitó la reconciliación conmigo misma. Me dio permiso de cruzar textos, dominios y géneros. Me colocó dentro del fascinante terreno de las zonas liminares del discurso. Mi fascinación por lo étnico desarregló todos mis contornos porque dejó de calzar con el marxismo redentor y nunca tuvo cabida en el desarrollismo modernista.

Durante mucho tiempo estuve interesada en el problema de las ideologías y cómo éstas informan las luchas sociales así que pude transitar fácilmente hacia los sistemas de representación y los sistemas de lenguaje o discursos en los que están incrustados. Pude entender con facilidad cómo la ideología es una manera de dotar de sentido a los medioambientes sociales y personales y me interesé en la relación que guarda con la persuasión, la coerción y el consentimiento. En este sentido la lección de Althusser me había abierto ya la puerta hacia una investigación menos basada en la conciencia y más en el



discurso lingüístico y psicoanalítico que explica la internalización de las ideas y cómo llegan éstas a morar y permear todas las categorías de pensamiento. La interpelación, las posicionalidades del sujeto, llegaron bien a sustituir el problemas de las ideologías y fueron de hecho el medio para empezar la crítica radical de las hegemonías. Toda la cuestión relativa al deseo en la constitución del sujeto y en su tránsito al mercado, el consumo, y lo masmediático eran todas herramientas disponibles pero postergadas. Pero el tránsito no me fue ni fácil ni placentero y sólo quise Gramsci y Stuart Hall son a la fecha capaces de atenuar con su razón el sentido de dolor que todavía llevo guardado.

El feminismo fue otra de mis grandes mediaciones. Entre los textos más útiles fueron los de Catherine MacKinnon, porque teorizaban ley y género, y ponían a flotar la discusión sobre ciudadanías; Teresa de Lauretis y Alice Jardín, por su intervención en la discusión sobre ideologías; Jean Franco por ser la persona de más sabiduría en mi campo; las francesas Irigaray y Cixous, una por la sexualidad y otra por la marginalidad étnica; Sandra Mohanti por su debate a muerte con el feminismo blanco dominante. También me fueron de gran servicio las organizaciones y conversatorios de y entre mujeres en la práctica.

Cuando hablo de feminismo y modernidades periféricas me encuentro con un sujeto histórico hegemonicamente blanco y de clase alta, al que sólo su condición de género facilita la crítica y el cuestionamiento tanto de las utopías positivistas liberales como de las revolucionarias. Ese mismo sujeto pone en escena una identidad conflictuada por las homosocialidades, las homoeróticas, el heterosexualismo y el lesbianismo, que Judith Butler y Eve K. Sedgwick iban a trabajar tan bien. Me encuentro con etnias cuyas agendas reordenan las visiones geocentristas y cuya razón sentimental da respuestas a lo que los historiadores desconocen, dejan de lado, o se les escapa y que tienen que ver con ese mar sin fondo que son los afectos y los deseos contrariados. En la literatura encuentro las esferas ideológicas más ampliamente presentadas y con menos defensas.

R. de CC: *¿Qué justificaría el traslado del subalternismo -una categoría modulada por la teoría postcolonial en el escenario metropolitano- al campo de los estudios latinoamericanos sobre*

*colonización, dominación y poder? ¿Qué aporta de nuevo a ese campo y con qué tradiciones intelectuales del pensamiento latinoamericano entrarían en diálogo el subalternismo y el postcolonialismo?*

La justificación del traslado empieza en una búsqueda por entender el mundo nuestro después de la imposición del paradigma socialista que trajo consigo en primer término la Perestroika, el neoliberalismo, el capitalismo salvaje, el terrorismo de estado, la modernidad acelerada. El acicate fue haberse quedado uno de la noche a la mañana sin agenda, sin piso, sin proyecto, ante una ofensiva que intuíamos y de la cual estamos viendo el desarrollo paso a paso. Pensamos que otros habían recorrido similares caminos y encontramos en los textos de Guha, sobre todo, una luz que nos permitía volver a empezar por el principio, por el colonialismo post. Significaba abandonar el terreno conocido y fácil del marxismo y retomar el análisis del liberalismo como sistema único de dominancia y promotor de ciudadanías desiguales. Nos facilitaba la discusión en la convergencia que la concertación nos imponía. Pero también nos permitía pensar otras formas de insurgencia o resistencia. Nos permitió repensar el imperialismo como hegemonía, como construcción de consensos culturales que exportados reproducían el eurocentrismo cultural y apoyaba la construcción del poder y la dominancia. Así pudimos entroncar con los estudios sobre masmediaciones, hibridismos y consumos. Nos dio nuevos vocabularios para hablar de la ideología, del desarrollo, de la opresión. Empezamos a repensar la esfera pública y el significado del consenso y Gramsci nos sirvió de gran mediador. John Beverley se situó en esta dimensión y Abdúl Mustafá también, aunque de diferente manera.

Había un descontento con la historiografía y la crítica cultural liberal y hasta marxista en todos nosotros. Es muy claro en los trabajos de Alberto Moreiras y de Garreth Williams. De ahí se explica tal vez la reacción de algunos de nuestros amigos más cercanos, nuestros compañeros de generación, como eran Mabel Moraña y Hugo Achugar en particular, quienes en el LASA de Guadalajara tuvieron una discusión con Walter Mignolo y Alberto Moreiras sobre agendas de campo que venían del norte sin entender lo que era el sur. Y creo que ahí hubo un malentendido fuerte pero no del todo equivocado.

Desde luego, el flanco más productivo con el que el subalternismo se tenía

que ver era el de la crítica al liberalismo y al desarrollismo que habíamos encontrado solapados y agazapados en los liberales pero sobretodo en los pensadores de izquierda. Siempre corrimos el peligro de meter en el mismo saco del elitismo combatido por Guha y discutido en torno a la figura de Gandhi, a todos los pensadores liberales formadores de la nación liberal, pero nunca llegamos a eso. Eso lo hicieron bien y sin despertar resquemores gente como Julio Ramos, ciertamente David Viñas y Josefina Ludmer en la Argentina, y hasta Roberto González Echeverría en los Estados Unidos.

El diálogo podría haber sido con pensadores como José Martí y su concepto de *Nuestra América* mestiza, que ya es un intento de plantear la identidad de las naciones continentales de otra manera. Como gran postcolonialista lo han rescatado los pensadores latinos en Estados Unidos. Todos los pensadores neorrealistas del Caribe inglés y francés podrían ser dialogantes, gentes como Kamau Brathwaite, Edward Glissant, Fanon -la gran piedra de toco del hibridismo en Homi Bhabha. Ciertamente Arguedas, Asturias, Onetti, en el campo estrictamente literario. Los indigenistas de nuevo cuño, como Silvia Rivera Cusicanqui y Rosana Barragán cuyo trabajo es muy citado en los nuestros. Javier Sanjinés y Marcia Stephenson claramente se colocan en ese tipo de reflexión. De ahí nuestra concordancia con los postcolonialistas. Historiadores de las ideas como Severo Martínez Peláez en Centroamérica. Sin duda, Mariátegui, Cornejo, Fernando Ortiz, Darcy Ribeiro. También García Canclini, Martín Barbero, Sarlo, Ludmer, Richard -así nomás, pensando a la libre. Pondría en esa tradición a todos los testimonialistas simplemente porque sus voces vienen de otros espacios nacionales a menudo dejados de lado. Pero no pondría en ellos a todos los pensadores marxistas, ni a todos los líderes revolucionarios, a menudo muy liberales y desarrollistas. Josefina Saldaña ha trabajado muy bien este asunto.

R. de CC: *¿En qué circunstancias se formó el Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos: cuáles son las posturas que compartían sus miembros al decidir la articulación del grupo?*

*¿Cómo se plantean sus integrantes la tensión entre la academia norteamericana y una voluntad política de transformación social?*

*¿Qué balance personal hartas del trayecto del grupo?*

Todo surgió de la toma de conciencia de la derrota histórica, de las ideas de los fines y cierres del socialismo, de la izquierda, de la insurgencia, de la utopía y hasta del liberalismo universalista y la razón ilustrada.

Pasamos por varias etapas dentro de una temporalidad que se hace cada vez más acelerada y compacta. Como grupo de discusión, la vida de nuestra asociación duró en su primera etapa unos 7 u 8 años. En esa primera etapa, compartíamos un sentido de solidaridad con los pobres de la tierra; desorientaciones de campo y disciplinas; la sensación de cierres epistemológicos y la búsqueda de aperturas; la noción de grupo de afinidad y la posibilidad de compañía y diálogo. Pero vivimos en Estados Unidos y trabajamos en la academia norteamericana en un momento que ésta transita de la academia humanística liberal a la academia corporativa, un mundo donde la posibilidad de alianzas estratégicas desapareció con las grandes narrativas y lo que queda es sólo y acaso la posibilidad de alianzas tácticas, muy coyunturales. Esto quiere decir que ya en su primer momento abundaban las agendas particulares, las escuelas formativas de cuyos presupuestos teóricos nunca se habló porque la esfera pública está totalmente permeada por la competencia. En esta cultura de la indirección, todo se sobrentiende y adivina. Así pues, en las agendas diferentes podría haber radicado la riqueza que alberga la heterogeneidad discursiva pero tuvieron ingerencia cuestiones de otra índole, entre ellas, las políticas de las relaciones sociales, las jerarquías sobre entendidas de y entre los miembros, la historia y el orden hegemónico de las instituciones. Así las cosas, ninguna diferencia fue públicamente dirimida. Esa fue nuestra gran pérdida. Y, al estilo americano, todos quedamos colegas como siempre. Lo más crucial nunca verdaderamente se discutió en grupo. Sentí que de esa manera nos faltamos al respeto.

Lo más funcional ocurrió en el ámbito de lecturas y tópicos para las reuniones y los lugares donde iban a ocurrir. La primera discusión se inició en torno a un artículo de corte feminista de Guha titulado "La muerte de Chandra". Ahí discutimos la relación entre subalternidad como género, la ley como dominio, y la poesía lírica como construcción de género masculino. El punto central del análisis fue la noción de solidaridad y se empezó a abordar la cuestión de las disciplinas sobre todo en

torno a la antropología pero esta discusión se abortó. De ahí emergió por rumbos torcidos un debate soterrado sobre homosexualidades que también quedó abortado y privatizado.

En la segunda reunión que tuvimos el debate giró en torno a estudios culturales, donde emergió una crítica al subalternismo. El meollo de la crítica era que el subalternismo se presentaba como una posición romántica sobre los pobres y la discusión podría haberse planteado en términos de una crítica al populismo pero no fue formulada de esa manera porque no había ni bibliografías, ni genealogías, ni vocabularios en común, y en vez de hablar de eso, la discusión se viró hacia la diferencia entre el intelectual orgánico, participe y actor en la esfera pública, y el intelectual como agente (*broker*) cultural. Realmente lo que estaba en cuestión era un debate soterrado sobre la constitución de identidad como performance y la constitución del sujeto subalterno como agente político. Por un lado se sospechaba que la noción de subalterno y subalternidad era una vuelta a los malentendidos de clase y por la otra flotaba en el aire una visión postfordista del sujeto, una noción más híbrida, al estilo Canclini, más post-trabajo, al estilo de Aranowitz y post-colonial, al estilo de Bhabha. Fue una discusión fuerte pero fugaz que escindió la discusión entre subalternistas y culturalistas.

En la tercera reunión la discusión central giró en torno al estado y de nuevo la noción de subalternidad, pero como fue en Puerto Rico, surgieron cuestiones que interrumpían el diálogo académico y lo hacían girar hacia cuestiones relativas a la membresía. En el ámbito de discusión, creo que se pusieron en escena ideas del poder y del estado como sistemas de relaciones sociales ventilados en los trabajos de Michael Clark sobre Haití y de John Kraniuskas sobre el estado, los de Josefina Saldaña y José Rabasa sobre la discusión étnica y los zapatistas; los de Javier Sanjinés y Marcia Stephenson sobre las representaciones y hábitos de las élites bolivianas. Mi impresión de esta reunión es que debatíamos marxistas y derrideanistas, divididos generacionalmente. Yo diría que los nuevos invitados eran jóvenes y, en su mayoría, desconstruccionistas: educados más bajo el subalternismo de Spivak que del de Guha; gente que por ser jóvenes no habían conocido el marxismo anterior.

En la cuarta reunión volvimos a discutir el estado pero más nos interesa-

ba la productividad, el volumen que íbamos a sacar, las respuestas de Hugo Achugar y Mabel Moraña a las intervenciones de Walter Mignolo y Alberto Moreiras en el LASA de Guadalajara—o sea, el debate norte/sur, el fantasma de las agendas imperialistas, nociones de campo, vanguardias post-vanguardias que bien ilustran los artículos de Moraña y Achugar. En la reunión de Duke se habló de genealogías. Fue esta una reunión muy grande, con muchos invitados que no pertenecían al grupo. Lo más significativo que yo recuerdo fue la idea de una convergencia de intelectuales entre los cuales se encontraban Quijano, Laclau, Dussel, los subalternistas hindúes y los latinoamericanos. No hubo diálogo entre nosotros pero tampoco mayores discrepancias. También fue novedad el hecho que de nuevo surgió la idea del grupo como organización y se volvió a discutir las agendas de trabajo, el nombre mismo del grupo y se pensó en escribir otro manifiesto. Esta fue la última reunión del pleno.

Lo más importante del Grupo para mí fue intentar organizar un grupo de investigación en el que, gozando sus miembros de seguridad laboral y cierta holgura económica, pudiera convertirse en un colectivo de trabajo de investigación independiente. Lo más negativo fue la falta de diálogo interno que de hecho logró disolver el grupo. Los mejores momentos para mí fueron los encuentros con los subalternistas hindúes, particularmente, cuando conocimos a Guha en Houston y tuvimos tiempo de hablar con él en privado sobre militancias y teorías; cuando compartimos con Dipesh Chakravarty y Gyan Prakash en Duke y les oímos hablar de su constitución del grupo hindú; y cuando tuvimos oportunidad de verlos funcionar como grupo en Columbia University, donde pudimos constatar claramente sus diferencias y la diferencia entre un marxismo devenido hegeliano y un marxismo devenido deconstruccionista y post.

1 Al igual que para casi todos los nombres citados aquí, ver: Ileana Rodríguez, editora: *Latin American Subaltern Studies Reader*, Durham, London: Duke UP, 2002 y *Convergencia de tiempos: Estudios Subalternos, Contextos Latinoamericanos: Estado, Cultura, Subalternidad*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2002.

2 Carlos Vilas, *La revolución sandinista: Liberación nacional y transformación social en Centro América*. La Habana, Casa de las Américas, 1981.

3 Ileana Rodríguez, *Women, Guerrillas and Love: Understanding War in Central America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, y *House, Garden, Nation: Space, Gender and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by Women*, Durham: Duke University Press, 1994.

# Historia de una toma

La Toma de Peñalolén se inició en 1999, con 500 familias. Hoy son 1.800 las familias que ocupan el terreno del empresario Miguel Nasur.

El relato histórico de la toma se abre a divergencias políticas y muestra cómo, pese a todo, siguen en pie los ensamblajes del sueño de la “casa propia”.

Mientras uno pasea por la enredadera de pasajes de tierra que conforma el núcleo post urbano de la Toma de Peñalolén, se ofrecen palos para la construcción de segundos pisos o ampliaciones varias. Tres por la módica suma de mil quinientos pesos, incluso lo pueden dejar a luca. Hay también ropa a cien pesos, y de noche anticuchos sobre una fogata de tambor a trescientos pesos. La Toma es parte del imaginario de casas armadas de improvisado que parecen surgir de la nada, expandiéndose como gigantescos laberintos por las esquinas olvidadas de las ciudades para materializar espacialmente la exclusión social.

El plan de segregación territorial de la ciudad de Santiago hizo que cada comuna fuera cuidadosamente planificada a partir de las erradicaciones que se dieron a mediados de los ochenta, expulsando todos los campamentos populares hacia las comunas periféricas. Ubicada en el sector Oriente de Santiago en la falda de la cordillera, la Toma de Peñalolén estalla entremedio de estas delimitaciones, bajo las avionetas que la sobrevuelan provenientes del Aeródromo Tobalaba ubicado a pocos metros de distancia. Al otro costado, el supermercado Líder de la Reina, que comenzó a quejarse ante Carabineros por el supuesto perfil delictual de sus nuevos vecinos ilegales, se atrinchera con una inmensa reja y torrecitas de vigilancia.

La toma de terreno se inició el 5 de Julio de 1999, bajo la iniciativa de la organización popular llamada “La Voz de los sin Casa”. Partió con alrededor de 500 familias en el terreno de 19 hectáreas. (“Hay una organización que se llama La Voz de los sin Casa. Esta gente venía organizada de afuera, con reuniones mucho antes de esto y tomas simbólicas. Después, fuimos llegando nosotros los aparecidos. Los otros sectores hablan de que, en un determinado momento, Miguel Nasur los incitó a que se vinieran a la toma, pero nosotros que estamos en la Coordinadora, que nos tomamos el terreno desde un principio, sabemos que eso no fue así, que fue toma nuestra, no amparados por de nadie”, Rodrigo). Aunque hay sospechas de que el propietario Miguel Nasur, un conocido empresario chileno que ha sido detenido en diversas ocasiones por delitos económicos, haya manipulado la toma para poder vender el terreno al gobierno (“Nasur, a través de una maniobra con sectores de derecha, comienza a dejar entrar gente, tanto la de arriba como la de abajo, en un intento de descontrolar la maniobra y generar un enfrentamiento entre pobladores. Nosotros nos vinimos a la toma y la gente nos estaba esperando con palos acá”, Alexis), todos sus habitantes están de acuerdo en que la toma les pertenece a los pobladores.

“La toma se lleva en la sangre, es una revolución”.

Al principio las condiciones eran extremadamente duras; la toma se realizó en pleno invierno y los pobladores no poseían más que carpas improvisadas (“No era nuestra primera opción venir acá porque “toma” era como significado de delincuencia, lauchas, moscas, drogadicción... cosas feas. Los primeros días, se veían carpas, montones de basura, no había luz, no había agua, no había nada. Era como estar en un camping, con fogatas en todos lados, era justo invierno y se notaba”, Myriam). Todos recuerdan la crudeza del frío y el hedor de los cerros de basura que protegían al sitio erizado del viento (“Yo vivía en Conchalí, al otro lado de Santiago. Me vine el primer día con un nylon no más. De repente yo ponía mis nylons y me empezaba a abrigar, les ponía bien bajito para que cubrieran mi cuerpo no más y de repente ah los pacos, chhh, y el palo, y aguantando salía corriendo”, Víctor).

Las condiciones precarias del asentamiento empujaron a una organización muy centralizada y disciplinada para “defender un territorio”: una estricta normativa sometía todos los participantes a turnos de vigilancia, horas de entrada y salida. Los primeros meses están marcados por la cohesión de los pobladores frente a la amenaza constante del desalojo. (“Yo tengo todos mis implementos ahí de lucha, todo bien como corresponde para sacarle la chucha a los pacos cuando vengan a sacarnos aguerreados”, Rodrigo). Conscientes de su situación ilegal, los pobladores se preparaban para un enfrentamiento, esforzándose a la vez por pasar de toma ilegal a campamento reconocido (“El año antepasado, logramos convocar más o menos tres mil personas y estuvimos a punto de construir un ejército. Teníamos destacamento de unidades de choque: los bomberos que se dedicaban a las bombas lagrimógenas, los onderos, los cuerpo a cuerpo. Todos los cuadrantes tuvieron que dividir su gente para participar en la unidad del territorio”, Alexis).

Lograron dentro de los seis primeros meses instalar llaves con agua potable, la llegada de los baños químicos y luz ocasional, en un rito de colgarse y ser descolgados constantemente de la red eléctrica. (“Cuando nosotros llegamos habíamos puras cubas: nosotros pusimos la primera llave. Después de la primera llave, la otra cuestión importante fue el loteo. Movíamos las casas levantándolas, le sacábamos el piso, las cambiábamos de lugar y les volvíamos a instalar el piso”, Alexis).

La vida de los primeros meses es recordada por los pobladores no sólo por las duras condiciones y paisaje, sino también por estos logros colectivos y la sensación nostálgica de unidad, antes de las fragmentaciones (“Vino un proceso de descomposición social, principalmente de la calidad de vida de la gente; han surgido

unos cabros medios malos. Segundo vino un proceso de desorganización orgánica, de divisiones, de pérdida de autoridad, de pérdida de confianza en el proyecto”, Alexis).

La primera época de la toma está marcada por la seguridad y disciplina que, para algunos dirigentes, significó abusos de autoridad y control excesivo. Luego vinieron las subdivisiones crecientes: cada comité imponiendo su propia legalidad en subsistemas informales. (“Yo me imagino esta toma como la Torre de Babel: los gallos haciendo la torre para llegar al cielo y Jesús que los dejó a todos hablando diferentes idiomas. Lo mismo nos pasó a nosotros: acá nosotros éramos uno, llegó Mario Muñoz y se dividió en dos, y se siguió metiendo y se empezó a dividir. Ahora hay veintitantos comités allá adentro”, Rodrigo).

Para casi todos los pobladores, existe un antes y después de la división. Se culpan mutuamente de ella los diversos sectores que se conforman hoy según tres ejes políticos. En primer lugar, está la agrupación “La Voz de los sin Casa” que ejerció la primera función de autoridad, vistos por varios como muy despótica: se definen como radicales de izquierda. Posteriormente se divide en dos y de esta división surge La Coordinadora: un grupo de pobladores que se dicen apolíticos y que son los

primeros en traer a Nasur al terreno (“Los de la Federación piensan que con los abogados y con los ministros van a solucionar las cosas. La Coordinadora jura que Nasur les va a vender, están muy engrupidos.”, Alexis).

Por aproximadamente un año y medio ambas organizaciones siguen funcionando en conjunto como Alianza. Por otra parte está la Federación que plantea el diálogo con el gobierno, políticamente asociada con los sectores moderados de la izquierda concertacionista: “La Federación hizo la campaña del Acorsi. Se hizo una huelga de hambre y el médico de cabecera del campamento, de la Federación, era el Acorsi. ¿Cómo un médico se puede prestar para una cosa así, hecha tan al lote? La huelga de hambre es más falsa que Judas... Y el doctor aguantando. Por eso que salió. Nos quería utilizar. Antes de las elecciones tu ibái caminando pa allá y estaba el Acorsi, mirabaí pa allá y estaba el Acorsi, te dabaí una vuelta mañana y estaba el Acorsi, y ahora que salió quien lo ve. A Mario Muñoz el gobierno le dijo, mira hueón, esta cuestión es bien simple, tú te traís a toda la gente de la toma, identifícalos, ponelos poleritas blancas, una pluma acá arriba, tráelos. Entonces ahí yo te voy a darte a conocer de que tú eres el único interlocutor válido entre el campamento y nosotros el gobierno, ¿te parece? Ya, le dijo Mario Muñoz y pescó a toda la



gente, la movilizó todas con poleras blancas, gente hasta de Alto Auspicio, gente de la universidad. Hay cabros universitarios, de aquí del pedragógico que le llaman, que se prestaron para esa huevada también", Rodrigo).

La política es percibida por todos, incluidos los dirigentes, como un espacio corrompido que expone los pobladores a los abusos de poder. Hay desconfianza respecto de los cuerpos medios ("A una los dirigentes la dejan tirada afuera; entran ellos no más. Nunca han mostrado una boleta, entonces le pueden decir a una que subió la luz a cinco lucas, anda tú a saber cuanto cuesta", Ana), aunque no respecto de las autoridades. Para la Federación, el Presidente Lagos es la autoridad. Para la Coordinadora, "el hombre" es Nasur ("En una consulta popular con respecto a si se iba a conversar con Nasur o no, el 92 % arrojó que sí... Como gente humilde, como gente sana, nosotros no queremos hacer daño. Lo que nosotros necesitamos es una solución pasiva, definitiva y favorable para nuestras familias. Nosotros al hombre, a Nasur, le estamos ofreciendo una Unidad de Fomento y medio por metro cuadrado", Rodrigo). Para La Voz de los sin Casa, se trataría de que ellos recuperen la dirección absoluta de la toma que, según ellos, les pertenece legítimamente.

Durante el primer año, el campamento quedó dividido territorialmente entre "los de arriba" (la Alianza) y "los de abajo" (La Federación), siendo el límite territorial la calle ocho que divide el campamento en poniente y oriente ("La Voz de los sin casa son como más luchadores por la fuerza que por la razón. Ellos se tomaron una bencinera una vez ... actuando de forma super agresiva. En cambio los otros, la Federación, buscan más por la razón: por el por qué de las cosas", Myriam).

Hoy en día la división territorial está fragmentada en más de veinticinco comités, cada cual conformando un pequeño barrio dentro del campamento en cuyos estrechos caminos de tierra, se jactan los pobladores, "uno puede conseguir cualquier cosa". El alcohol y las drogas son un tema que divide a los dirigentes. Todo el mundo se refiere al tema del alcohol cuando recuerda la época de control extremo que buscaba someter el espacio público a la autorregulación. ("Era parte de la batalla. Llevábamos seis meses en la toma y el 50 % de nuestra discusión era la garrafa de vino. Al principio no se podía en ninguna parte, ni olor porque era un problema de defensa del territorio. El compadre que está tomando en la esquina es una expresión de desborde. Pero no fuimos capaces de controlar.. Hoy día ya no hay regulación", Alexis).

Aunque nadie habla explícitamente de ello, todos reconocen hoy que hay tráfico de droga a una escala menor ("Gracias a Dios nos tocó buen sector porque en este lado es super tranquilo. Nos conocemos entre todos. En La Voz de los sin Casa venden mucha droga, por ahí por la calle 14 y la calle 8 en la salida, están super peligrosas sobre todo en la noche", Myriam). La norma es ser recatado: quienes viven del robo o de la venta de drogas no serán juzgados como antisociales si es que son discretos. Del mismo modo sólo se permite el comercio a escala mínima. Alrededor de tres cuartos de los habitantes de la toma viven de la economía informal. Aunque ahora los desalojos no son frecuentes como antes, alguien que se esté aprovechando de la toma para lucrar es mal mirado, no importando si se trata de un traficante o una farmacia. ("Hay gente que tiene casa afuera y está lucrando acá... a ellos hay que echarlos.

Aquí se puede ganar cualquier plata. El que aquí hace negocios y se quiere ir Punta Arenas se va en avión", Rodrigo).

Las normas están para defender la casa que ocupa en la toma un lugar sagrado ("Y nosotros discutimos, gran parte nuestra dijo No: nosotros queremos escuchar que es lo que realmente opina el dueño del terreno. Nosotros dijimos basta, ya nos cansamos, e invité al presidente de la Voz de los sin Casa, a Marcelo Reyes, a un debate por la radio. Tenemos una radio nosotros acá. Y le dije al Marcelo, mira: si nosotros algún día llegamos a tener nuestra casa, nosotros te podemos seguir a ti como partido político, pero primero nuestra casa, nuestra CASA", Rodrigo). La casa propia se vuelve el arma más eficaz para hacer frente a la fuerza fragmentadora de la exclusión social. Cada muro, cada detalle constructivo vale como materialización del esfuerzo personal ("El techo, el zinc es nuevo. Nos habían ofrecido una mediagua de tres por tres pero la encontramos muy chica; íbamos a estar muy hacinados. Queríamos tener como todo separado: un dormitorio, un comedor cocina y el baño. Desde que nos vinimos en lo primero que pensamos fue en el baño. Mauricio dijo vamos a hacer un hoyo aquí en tal parte del patio, y le había colocado un tubo de ventilación, cosa que no fuera que se devolvieran los olores. Nos conseguimos unos dos tambores de aceite grandes. Teníamos todo conectado al alcantarillado, hicimos una tubería para que lo cochino cayera a los tarros, así como las chimeneas, para que salieran todos los olores y no hubieran moscas. A partir del baño se hizo la estructura del resto de la casa, a ver como podíamos seguir con el dormitorio", Myriam).

La casa de la cual estar orgullosa es la casa que "creció con uno", y los pobladores hablan con la autoridad de un constructor acerca de su vivienda. Son casas ensambladas con materiales de la más diversa categoría: desde medias aguas prefabricadas a costo y tamaño mínimo, paneles, tablonés, nylon, ex-avisos publicitarios, carteles, rejas, mallas. Toda una arquitectura del ingenio que perdura y crece a pesar de la precariedad de sus medios. Incluso, como orgullosamente señalan los mismos pobladores, "éstas ya no se llueven", haciendo alusión a las malas condiciones de las casas que el gobierno le vende a los pobres. Cada casa sigue creciendo y se habita como si fuera para siempre, pese a la inminencia del desarme cuya fatalidad las edificaciones parecen burlar: "Yo estoy feliz en mi casa como estoy. Tengo todas mis comodidades, tengo baño arriba, tengo baño abajo, tengo mi living comedor amplio, tengo mi cocina, sala de lavados, tengo mi patio arriba... La vida digna, no sé, la defino yo con el diario vivir que uno tiene. La política habitacional que tiene el gobierno hoy día no nos satisfacen pá nada, porque los ladrillos con que hacen las casas son ladrillos pegados con moco. La idea de nosotros es hacer nuestras propias casas, encabezadas por nosotros mismos. Usted es de COPEVA, ya, no confiamos en usted. ¿Usted de qué empresa es? De tal empresa. Ya, usted hágala, pero la mano de obra está adentro. Del jefe de obra pá abajo Caballero, porque no hay ingeniero acá ni hay arquitecto, pero sí hay un jefe de obra, jefe carpintero, jefe eléctrico, toda la mano de obra. Por eso hablamos de fiscalizar. Cuando le preguntamos, el gobierno dijo nosotros NO vamos a expropiar. Por eso avanzamos en el plano de las ideas. Yo no me quiero ir de acá", Rodrigo).



## Lecturas: Poesía y género

# Trazar el mapa: Poesía de mujeres y valoración literaria

En el Suplemento Artes y Letras del diario *El Mercurio* del 3 de Marzo de 2002, se traza un mapa de “La poesía chilena desde el año 90” (“Nueva Poesía Chilena: fogonazos y lecturas”) -bajo la responsabilidad editorial de Cristóbal Lorenzano- a partir de la selección y opinión de siete autores y críticos (Floridor Pérez, Bruno Cuneo, Andrés Claro, Federico Schopf, Fernando Pérez, Germán Marín, Claudio Bertoni) que eligen cada uno a un poeta: Sergio Parra, Armando Roa V., Matías Rivas, Germán Carrasco, Andrés Anwandter, Bruno Vidal, Roberto Merino.

¿Cómo se explica la notable ausencia de críticas y escritoras mujeres en esta representación de la actual poesía chilena? ¿Qué nos dice tal omisión sobre las relaciones entre poesía de mujeres, crítica literaria y sistemas de recepción y valoración oficiales?

## La exclusión como gesto repetido

Soledad Bianchi

Crítica y ensayista; profesora de literatura de la Universidad de Chile

Pretender esbozar un panorama sin ligarlo a un contexto parece curioso. Sin relaciones, sin redes, nexos ni nudos, más que una visión de conjunto, percibimos sombras o siluetas aisladas e inmóviles sobre un fondo blanco y mudo. Nada (me) puede asombrar, entonces, que en “Nueva poesía chilena: fogonazos y lecturas” (*El Mercurio*, 3 de marzo del 2002) sean muchos los silencios y vacíos porque las ausencias se hacen evidentes si uno de los puntos de partida es el supuesto que “la idea de una *falda de contexto* puede resultar fructífera...”. Y entre las omisiones, ningún título de autor(a) de provincias, ningún escrito de mujer...

Sabemos que la poesía no ha sido nunca un género de masas, mas si se considera la actual y definitiva dictadura del mercado y su privilegio absoluto de la narrativa, por más rentable, tal vez pudiera pensarse que junto a su calidad marginal, como en un movimiento defensivo, la producción poética, su circulación, su lectura, algunos poetas, se están rodeando/los están rodeando de un “aura” de exclusividad y prestigio. Por simplificador, me costaría imaginar que frente al dominio (comercial, de “éxito”) del campo narrativo por autoras, exista una suerte de (inconciente) atrincheramiento masculino, con el fin de reservarse un coto privado... Porque trazar un espacio poético chileno de la década pasada sin la presencia de mujeres, sin nombrar publicaciones de mujeres, parece ser -una vez más y en un ámbito más- una estrategia de poder para adueñarse, para generar y conservar poder: como si al callar, se impidiera existir; como si no mencionar, fuera sinónimo de nada.

Y no me propongo ni se trata, entiéndase bien, de balancear una “discriminación positiva”, ni menos de ser “políticamente correcta” pues considero que no es el sexo sino los rasgos intrínsecos de las escrituras que determinan qué autores deben aparecer en una antología. No obstante, estoy cierta que remontándose sólo a una cercanía temporal media, la marca y el sitio que desde la década del 80 se han ido construyendo las poetas más recientes con sus elaboraciones, han redundado en una pluralidad de escrituras que constituyen y enriquecen la poesía chilena de ayer, de hoy y que, por supuesto, han sido una continuación original de la tradición literaria -chilena y lejana- y, como fermento presente, han sido y son un aporte a ella.

Y ubico, aproximando ese momento a los años que corran hacia 1980 porque fue entonces que coincidieron varias publicaciones de mujeres que, sin dejar de respetar su individualidad y sus particulari-

dades, pueden, también, percibirse como conjunto y suma, y no por ser producto de un colectivo, y son terreno heterogéneo que ya no puede omitirse. Allí están: en 1983: *Bobby Sands desfallace en el muro*, de Carmen Berenguer, y la novela *Lumpérica*, de Diamela Eltit; *Via Pública*, de Eugenia Brito, en 1984; en 1985, *El Primer Libro*, de Soledad Fariña; *Carta de Viaje*, de Elvira Hernández, en 1987; o *Máscara Negra*, de Marina Arrate, en 1990, entre muchas, de ellas mismas y de otras. Creo que ese todo de escritos y autoras múltiples provocaron un cambio de percepción no sólo desde ellas y entre ellas sino, también, desde los otros, pues estas obras colaboran a entrelazar y anudar elementos que ayudan a comprender la existencia, las complejidades y distinciones de escrituras de mujeres, desde las mujeres (así, en constante y doble plural). Sin duda, son numerosas las escritoras anteriores que dejaron huella, colaborando a este trayecto, pero, con frecuencia, se les consideraba como individualidades o rarezas, sin continuidades, y separadas del panorama literario -pasado y contemporáneo- en que su trabajo se insertaba.

Pienso que sólo ahora (un ahora que engloba más de una década), y con el sedimento acumulado, se perciben -a ellas y las recientes, y todas sus producciones- como un tejido textual ineludible, con consonancias y semejanzas. Y los factores que han ayudado a este cambio son varios: entre ellos, el “Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana”, realizado en Santiago, en 1987. Me parece que este encuentro fue un impulso en el avance de los estudios de la mujer, aquí en Chile, y entre éstos: la incorporación del tema a las universidades; el Encuentro sobre Gabriela Mistral, de 1989; la gestación de una crítica literaria/cultural feminista... y, por supuesto, el ya aludido (re)conocimiento de poetas y narradoras quienes sin llegar a constituir grupo, hoy se poseionan de otra manera en el campo literario, tradicionalmente signado en masculino, y cargado, a veces, de “violencia simbólica” (como decía Bourdieu); allí donde, en ocasiones, se practica “el poder hipnótico de la dominación” (uso una imagen de Virginia Woolf). Como un modo de superarlos, deben atenderse los escritos de Nadia Prado, Malú Urriola, Verónica Jiménez, Damaris Calderón, Damsic Figueroa, Antonia Torres, Isabel Larraín, Alejandra del Río y más, quienes se unen a las anteriores, y junto a los otros escritores -mujeres y hombres-, componen el horizonte poético actual, más rico mientras más híbrido y dispar.

Muchas de las producciones de mujeres explicitan una

diferencia de ubicación, de posición, de emisión, de identidad y, a veces, aluden, también, (a) la diferencia; así, muchas de estas expresiones se conciben como otras. Y si leer poesía nunca es fácil, algunas de las anteriores resultan tan intranquilizantes y perturbadoras que alguien podría preferir su ignorancia, en lugar de enfrentarlas y conocerlas...

Francine Masiello

Crítica y ensayista; profesora de literatura en Berkeley University

Se trata de pensar en la poesía: las posibilidades que brinda, su relación con nuestra cotidianidad, la representación del deseo que nos ofrece, los mundos que inaugura. Se trata de la fiesta del lenguaje que nos invita a dar forma a lo sensual, al avanzar en las escalas del sentido y complejizar el registro de las hablas. Se trata, además, del papel que ocupa la poesía frente a la historia, su incursión en espacios poco anorados, su manera de colarse entre las piedras de un pasado óseo, endurecido por la repetición. Octavio Paz habla de la poesía como la “otra voz”, aquella que resiste al mercado, el autoritarismo del estado y la imposición de la ley. Así, y nuestra experiencia lo confirma, la poesía siempre ocupa el lugar de lo otro, recuerda siempre que nació a orillas de un poder central.

Pero cuando se trata de coordinar estas voces, de sistematizar la ortodoxia, de dar nombre y forma a los susurros en vías de formación de sentido, allí se abre un problema: el de la normatividad del conjunto y la relación entre muestra y mercado. En vez de marcar esa periferia tan huidiza pero rica en la producción de nuevos significados, los criterios de selección pertenecientes a la crítica literaria frecuentemente echan agua sobre la chispa que enciende el texto. Esto se comprueba frecuentemente en los parámetros de la muestra o de la pequeña antología que pretende ser representativa. Allí se introduce una ortodoxia comúnmente aprobada mientras el mercado la vuelve consumible, domesticando sus rarezas. Está a la venta, entonces, la diferencia suavizada; el margen atrae por su exotismo mientras encubre su amenaza. De allí se llega al *freake show* de la ortodoxia, la prueba de una ruptura incapaz de asustar. “Los monstruos”, los llama Arturo Carrera para señalar a los escritores jóvenes de su país. Este nombre, que acompaña una antología de poesía reciente argentina, aprueba de antemano el estilo irreverente de lo nuevo. Pero entre tanto circo y mercado yacen otras presencias que vinculan el particularismo del “yo” con el “nosotros” más abarcador. Allí, creo, reside la clave del problema de la inclusión de las mujeres en cualquier debate crítico sobre la poesía actual.

No estoy excesivamente perturbada por las siete opiniones que salieron publicadas en *El Mercurio* con respecto a la nueva poesía chilena. Sabemos que de gustos y costumbres queda poco por decir. Más bien, desde otro lado, la consideración estética del que coordina la nota da para pensar. En primer lugar, si de poesía se trata, el arma básica del crítico es mostrar las diversas estrategias necesarias para oír las hablas del texto, para captar la tensión entre lenguaje común y su desafío dentro del poema, para hacer saltar las discrepancias entre experiencia y representación, para volver visibles las crisis del lenguaje que perturban a todo escritor. Entonces resulta difícil, si no imposible, omitir toda referencia a las minorías que escriben. Más aún cuando se trata de un sujeto femenino inevitablemente disconforme, incómoda y rebelde por su necesaria lucha doble, por poeta y por mujer, con un lenguaje heredado, con una tradición que la ha excluido.

En *Piedras rodantes*, su primer libro, Malú Urriola (n. 1967)

“Según Cyril Conolly los poetas son ‘chacales que gruñen en torno a un manantial seco’”, señala *El Mercurio*. Por mi parte, yo advierto que tal como ese hombre y ese niño de la película “El Sacrificio”, de Andrei Tarkovski, la poeta y el poeta actuales -como todos los artistas, de la geografía que sean-, siguen regando, incansables, el árbol seco para hacerlo florecer.

## Estéticas y lecturas

piensa y descarta, una a una, las opciones que le quedan frente a la gran tradición chilena:

*la mistral ha muerto  
neruda ha muerto  
libn ha muerto  
sólo quedamos los necios.<sup>1</sup>*

También podría preguntarse qué hacer frente al silenciamiento impuesto sobre las palabras de las mujeres de hoy. En el país de Gabriela Mistral, resulta curioso en extremo. Nadia Prado (n. 1966) lucha con las palabras:

*Las palabras se deshojan desde mi lengua, caen sometidas en su más puro encanto, en su propio hedor, en mi deseo carnal, en el sedante que ha sido el lenguaje, este ser que mientras más conozco, más balbuceo. Mi lengua tropieza, su destino son las manos que esperan, la cabeza logra rocartas como un pincel que cae sobre la tela, pero mientras ellas accionan, yo más errante me vuelvo.<sup>2</sup>*

Esto subversivo que promete la aventura y el viaje. “Lengua vibra” llama Raquel Olea a esta capacidad rebelde de las poetas chilenas; “atrevidas en el decir” explica Linda Koski<sup>3</sup>. “Cifradas en múltiples claves,” dice Eugenia Brito de las poetas chilenas del siglo XX, “se cierran a la lectura simple reclamando otra u otras apreciaciones estéticas.”<sup>4</sup>

El tema no es simplemente la inclusión de un par de mujeres para fines compensatorios en el juego de estadísticas sobre la igualdad entre ambos sexos. No se trata de un programa de justicia social para poetas necesitadas ni de comprobar una vez más la existencia del fenómeno lírico femenino en las letras chilenas. Más bien, se trata de considerar la desventaja de no citarlas. Porque omitirlas es limitar el debate sobre las estéticas en conflicto, cerrar las puertas al experimentalismo verbal en alto grado innovador, impedir que la experiencia de lo desconocido tome forma y no insista a reflexionar. Sabemos además que la crítica literaria más llamativa no habla sin arriesgarse por lo nuevo, sin comprometerse con aquella azarosa aventura para superar el no-saber. Leer desde la inquietud de decirse ignorante, desalojarse de la comodidad del lugar común y entrar en territorio no conocido, desordenar los saberes para confundir el orden habitual de pensar, tratar la palabra ajena como un arma y hacerla estallar. Éste es un proyecto en el que entramos juntos las mujeres y los hombres, el proyecto colectivo de buscar un lenguaje resistente, de proponer, encontrar y celebrar una palabra nueva. No vendrá mal que los críticos de la nota citada aprendan la misma lección.

1 Malú Urriola, *Piedras Rodantes*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1988: 49.

2 Nadia Prado, *Carnal*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998: 13.

3 Raquel Olea, *Lengua vibra: Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.

4 Linda Koski, *Mujeres poetas de Chile, muestra antológica 1980-1995*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.

5 Eugenia Brito, comp. *Antología de poetas chilenas: Consistencia y silencio*. Caracas y Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1998.

## ¿Cuantificación, representación y poesía?

Luis E. Cárcamo- Huechante, *Crítico y profesor de literatura en Harvard University*

El artículo "Sondeo informal. 7 libros y 7 comentarios. Nueva poesía chilena: fogonazos y lecturas," publicado bajo la firma de Cristóbal Lorenzani en el diario *El Mercurio*, se constituye a partir de una ansiedad de cuantificación y representación. Ya desde el título mismo, este texto anuncia una matemática del cálculo (siete libros y siete comentarios), como también una política representacional (el sondeo). Sobre todo, se trata de una economía de figuración que, de modo compulsivo, opera sobre los signos difusos de un cierto espacio de producción y circulación. De hecho, en los tres primeros párrafos se hace patente una ansiedad matemática y económica en torno a cómo *simpliciter* -en edad, en números y, como se verá, en género (sexual)- el panorama de las producciones poéticas post-90. Los invitados a participar en este sondeo han debido elegir un autor y un libro en función de mapear este proceso y dar cuenta de un "mismo criterio estricto y objetivo." Uno de los entrevistados, Federico Schopf, precisamente hace evidente la incomodidad de esta compulsiva requisitoria de un nombre y, con cierto dejo irónico, puntualiza: "la invitación de ustedes -que agradezco- me obliga a elegir a un autor y un libro en un momento de gran dispersión y confusión de la llamada poesía joven."

Sin embargo, ni Schopf ni el resto de los entrevistados logra descompaginar el formato que se les ha impuesto y se ajustan al *plan económico* del artículo. Incluso, en las palabras de Schopf -a las cuales se les debe conceder cierta ambigüedad e ironía- subyace un pánico a la "gran dispersión y confusión," actitud que lo hace compatible con los mismos miedos y obsesiones del articulista (Lorenzani): el pánico a la confusa complejidad de un proceso y la ansiedad de su simplificación. A partir de un utilitario uso de Kafka y de cierto "orientalismo" del sentido común (el zapato chino), el articulista confiesa su pavor a lo complejo y a lo confuso cuando describe -en tercera persona- el desafío de concebir y publicar el artículo: "durante un momento, se vió expuesto a una extraña epifanía Kafkiana: en uno de sus pies relucía un zapato chino, ostentoso, enorme, insufriblemente incómodo." Luego, apunta: "en ese momento se acordó de la oferta que le había hecho al editor."

Lo que aquí se hace evidente es el lenguaje del cálculo que subyace a lo largo de toda la crónica, que pasa por una ansiedad económica y matemática de estabilidad y figuración. De allí que el formato del sondeo resulta adecuado para este afán de cuantificación, la cual, a su vez, implica una política convencional de representación refuncionalizada dentro de la nueva cultura del *ranking* y del *rating*. De esta manera, un terreno multiforme de referencias y textos se somete a una economía de figuración: aquella del sondeo de opinión pública. Al interior de este formato, ya no se

abre paso a la posibilidad de lo diverso característico de la producción poética en el Chile post-90; por el contrario, se acotan sus marcos de representación en torno a la figura de lo Uno: un libro, un nombre, derivativos en un género, el Masculino. El artículo cierra su círculo uniforme de cuantificación y representación, anulando toda heterogeneidad posible: no hay ninguna autora entre quienes se nombran. Si acaso hubiese una poeta sería la puesta en crisis de un círculo que requiere volver patente su no-diversidad.

Al mismo tiempo, y para consumir este encuadre, se requiere no sólo de la nominación de un autor y un libro -el Poeta, el Libro- sino también de la figura del crítico como sujeto masculino. El hecho que no se haya entrevistado a ninguna crítica -existiendo en Chile estudiosas que siguen rigurosamente la producción poética contemporánea, tales como Raquel Olea, Soledad Bianchi, María Eugenia Brito o Carmen Foxley- es una forma de insistir en una figura masculina de autoridad (el Crítico). Insistencia, ya que este "sondeo" se realiza en un momento en que ya no se cuenta con la tradicional presencia del mismo a la hora de juzgar los desarrollos de la poesía chilena contemporánea, cosa que ocurría en tiempos pasados con la tribuna habitual de Ignacio Valente. Ahora, se recurre a varias voces pero que, finalmente, terminan confirmando una presencia: la del mismo sujeto masculino, el cual, a su vez, busca confirmación y proyección en su propio género.

En este escenario, creo que se hace indispensable promover otra manera de encauzar el discurso crítico en torno a las producciones poéticas del período en juego. No se trata tanto de promover la poesía y crítica de mujeres para oponerla a esta poesía y crítica de hombres, lo que simplemente perpetuaría exclusiones y encasillamientos. Mas bien, me surge el deseo de una poética de la heterogeneidad, donde circulen, sin la compulsión de un nombre y un libro, los registros de (y entre otros/as) Sergio Parra, Malú Urriola, Andrés Andwanger, Antonia Torres, Germán Carrasco, Jorge Huenún, en múltiples encuentros y desencuentros con las escrituras poéticas de los 80 (Raúl Zurita, Diego Maquieira, Juan Luis Martínez, Elvira Hernández, Elicura Chihuailaf, Carmen Berenguer, Marina Arrate, José Ángel Cuevas, Clemente Riedemann, etc.). Esto no supone pensar la poesía, en un gesto metafísico, fuera del *círculo de los autores y los títulos* -es decir, el dominio de la representación, el mercado literario, la economía, los cálculos, las políticas. A mi juicio, se trata de imaginar, y que se imaginen, formas de mantener en pie la heterogeneidad de las producciones poéticas, provocando el fin de aquella obsesión por la Figura (masculina) -el Crítico, el Poeta-, para así propiciar la irrupción de una economía múltiple del discurso crítico (sea académico o periodístico), en que resulte posible desfigurar géneros y generaciones.

## El brazo y la cabellera

(Algunas disquisiciones sobre poesía escrita por mujeres en Chile)

Marina Arrate, *poeta y crítica*

Comencé hace un par de años a realizar un curso llamado "Poesía y Género" en la Universidad Técnica Metropolitana y en la Universidad Arcis. El curso revisaba una serie de conceptos provenientes de la psicología y la filosofía y luego se probaba la aplicación de esos conceptos a textos escritos por mujeres de Chile. En el transcurso de esos cursos dos textos me llamaron mucho la atención. Uno de ellos fue "La Casa" de Stella Díaz Varín. Este texto aparece en el libro *Los Dones Previsibles* de 1959, el cual fue reeditado por la Editorial Cuarto Propio en 1992<sup>1</sup>. Delia Domínguez se había percatado de ese texto. Lo había seleccionado de otros muchos de la autora para incluirlo en la sección que dirigió durante mucho tiempo en la Revista *Paula*, dedicada a la difusión de poesía de mujeres. Yo lo descubrí, a su vez, cuando hacía un trabajo de investigación acerca de la recepción crítica de la poesía escrita por mujeres. Posteriormente, Eugenia Brito, en su *Antología de Poetas Chilenas. Confiscación y Silencio*<sup>2</sup>, antología que tiene la gran virtud de antologar la poesía escrita por las mujeres en Chile durante todo el siglo XX, rescatando nombres y textos del silenciamiento y el olvido, no sólo lo antologó sino que escribió acerca de este poema en su Introducción, palabras que comparto: "Así la casa escenifica uno de los más bellos poemas de Stella Díaz Varín de una manera trágica, en la que el cuerpo de la mujer (en la figura metonímica de la cabellera) se exhibe como un trofeo, como una ganancia obtenida después de una guerra: "dejaban mi cabellera colgante desde el tronco de la puerta como trofeo / Sin precedencia en la historia de los indios manantiales / y una cuenca abierta / para la mirada de los ojos indiscretos / colocada a la acera del abismo / Y ésta era mi morada". Ritos antiguos evoca este poema en que el cuerpo, los cabellos de una mujer trenzan el espacio, apuntándola como límite entre lo habitable (la casa) y lo inhabitable (el abismo) en una difuminación de fronteras. Fronteras de las que ella es un signo abierto y demandante. Un signo intercambiable, como un moneda"<sup>3</sup>. Hasta allí la cita de Brito.

Yo diría que se trata no de una difuminación de fronteras, sino al revés: de la forma de establecer el límite. El límite es una mujer muerta.

El poema de Díaz Varín continúa del siguiente modo: "Una víbora, encerrada en la jaula, /destinada a cualquier pájaro, /y una piedra caída temporalmente desde la cima, / una piedra nómada en busca de aventuras/ servía de puerta, de mesa de comedor..."

Qué queréis que se haga con estos materiales. /Nada. Sino escribir poesía melancólica. /Acaso, cuando la noche / se despierte debajo de los murciélagos, /no haya otra cosa sino una sensación, / y a estas vertientes que a uno le aparecen desde el fondo de los ojos.

No haya /sino un alud de hijos de piedra, /de hijas de agua /de hijos de árboles.

Entonces escribiré mi biografía /al uso de los poetas indecisos. /Miraré a través de una llama de cobalto /y distinguiré objetos olvidados; /como cuando dormía adosada a la pared / y todo parecía bello sin serlo. /Tomaré una de mis pequeñas flautas colgantes /y entonaré la canción del amor."

Por mi parte, quisiera detenerme en esta cabellera metoní-

mica. Nombrada desde el primer verso del poema, esta cabellera extraída al estilo de los míticos indios de nuestra infancia, esos que se resistían a la invasión de los ingleses allí al Norte de nuestra América, por ellos, nunca se nos dice quienes son, a lo mejor son los indios manantiales, bellos indios al parecer, puede que sí puede que no. Pero es una cabellera muerta. Y a través de la cuenca de los ojos se ve el interior de la morada. Digamos, menos metonímicamente ahora, a través de los agujeros de la calavera de una mujer muerta. Una mujer muerta hay separando una vivienda del abismo. De caída sin fin. Entre una destrucción que se presente sin fin y el lugar de la convivencia y el cobijo, se hallan los signos de una mujer muerta.

Es lógico instalar en este punto la reflexión feminista que nos dice que el precio de la civilización patriarcal ha sido pagada con el sacrificio de una mujer, con la mujer. Y he aquí, el totem, los recuerdos del totem. Una cabellera, una calavera, la cuenca de una calavera.

"Y ésta era mi morada", cierra la primera estrofa, con el tono bíblico de lo rotundo y lo definitivo.

¿Qué hablan las mujeres, qué es lo que ellas dicen? Esa es mi pregunta, esa es la interrogante que conduce mi lectura. No me interesa probar la veracidad de los postulados feministas, ellos están ya claros. Quisiera ir un poco más allá, si es que puedo.

Me dirijo al lugar de la amputación. Una mujer muerta recorre, como un fantasma, las páginas de la literatura nacional escrita por mujeres. Podemos decir que desde Teresa Wilms Montt, ni más ni menos. En su caso, una muerte no metafórica, sino una concreta, corporal, que fue anunciando en su escritura página tras página. Cito de *Páginas de Diario*: "El austro sopla trayendo a los muertos cuyas sombras húmedas de sal acarician mi cabellera desordenada. / Agonizando vivo y el mar está a mis pies y el firmamento coronando mis sienes"<sup>4</sup>.

Quiero nombrar el segundo texto al que presté atención. Se trata de *Hija de Perra* de Malú Urriola<sup>5</sup>, publicado en el año 1998, treinta y nueve años más tarde que el de Stella Díaz Varín. Son fragmentos de este texto. Hay un brazo que corre de modo independiente a su dueña, impío e insurrecto, en una intensa experiencia de desmembramiento. Un brazo se mueve independiente a su dueña. Cito:

"cuando no estás me faltas como si me faltara un brazo, daría un brazo por no sentir esta falta...daría un brazo, pero no el brazo con el que escribo. El brazo con el que escribo no se lo doy a nadie, si me deshiciera de este brazo moriría atragantada. Este brazo es el que aprieta mi vientre, el que hunde su mano en mi garganta para que las palabras salgan, porque mi brazo sabe que las palabras son como trozos de carne que me atoran, si no tuviera este brazo tampoco podría hablar, porque este brazo es mi lengua, con este brazo puedo decir lo que la lengua se calla, podrían cortarme la lengua pero no el brazo, por eso no siento ningún miedo cuando tengo la lengua dentro de tu boca, porque aunque la arrancarás me quedará este brazo. Con este brazo me sostengo, con este brazo luchó cada día. Cuando me pierdo es este brazo quien me encuentra, cuando me desespero es este brazo quien me

calma, este brazo es mi memoria, este brazo es quien me saca a flote, quien jala de mí, quien me aturde para arrastrarme hasta la orilla, este brazo se compeade de mí más que nadie, me saca el agua que he tragado, me golpea el corazón para que ande, si no fuera por este brazo no sé qué sería de mí, por eso sigo a mi brazo, porque este brazo es capaz de encontrar lo que yo no hallo, por eso es él quien escribe, porque si escribiera yo, no encontraría las palabras necesarias, en cambio mi brazo es exacto".<sup>8</sup>

Quisiera llamar la atención sobre el procedimiento de escisión que se opera entre la hablante y su brazo. Escisión y desmembramiento. Las operaciones de escritura, salvataje, resguardo, cobijo, protección, sobrevivencia, etc. están depositadas sobre el brazo, mientras la yo, dueña del brazo, aparece como un sujeto tan precaria, tan disminuida, un sujeto tan incapaz de las operaciones de la vida, que ellas, las operaciones, signos de fortaleza, se desplazan al brazo. El mayor signo de voluntad, de vitalidad, de ejercicio de dominio se encuentra en la decisión de no ceder el brazo.

El brazo de *Hija de Perra* aparece cuando la hablante medita en una falta: "Cuando tú me faltas es como si me faltara un brazo". Uno recuerda el habla popular: "es como mi brazo derecho". Si a uno le faltara un brazo, le faltaría algo importante, algo muy útil, sobre todo para la sobrevivencia, cuestiones que el texto menciona con claridad; si a uno le faltara ese brazo, quedaría en una situación muy desventajosa, podríamos pensar que es la capacidad de la independencia y la autonomía la que se vería más amenazada

Por otro lado, la comparación "es como si me faltara un brazo" instala un punto de inflexión. Si avanzara a la metáfora, quedaría: cuando tú me faltas, me falta un brazo, y así, hasta homologar brazo y tú, hasta quedar Brazo y Tú completamente fusionados. Pero no es el sentido. La comparación acentúa el efecto de ficción: " es como". Y cuando el texto avanza, la hablante instala un adversativo, "daría un brazo por no sentir esta falta...daría un brazo, pero no el brazo con el que escribo". Es decir, espérate un ratito, nunca tan tonta. "el brazo con el que escribo no se lo doy a nadie"

Es probable que este texto de Malú Urriola se encuentre en un determinado punto de una conciencia en transición. Una conciencia en tránsito. Quiero decir aquí, en este momento, que he elegido dos textos que como dice Raquel Olea en la Introducción de su libro *Lengua Vibora* "exceden la noción tradicional de literatura femenina como expresión de una femineidad esencialista y ahistórica. He elegido textos que proponen discursos de la historia, contruidos en búsquedas de lenguajes, experiencias y signos sin inscripción en los registros estables de la literatura". Cuando las mujeres se encuentran con la pluma, con el brazo, con el "falo", según una lectura freudiana-lacianiana, han de pasar por muchas pruebas: Wilms Montt fue castigada y se suicida. Pero, ¿cómo escribir? ¿Qué escribir?, como dice un verso de Soledad Fariña en *El Primer Libro*. "¿No habrá de ser en un principio esta femineidad herida? Pero no es una femineidad herida por la falta de falo, por no tener pene, hay aquí un equívoco de proporciones: sino que es castigada por no tenerlo. Y si lo tiene, también es castigada. Traduzcamos: no es una cuestión ontológica, es una cuestión histórica. Si las mujeres no sabían escribir, son ya seres de segunda categoría. De ahí a transformarlas en seres ontológicamente inferiores al hombre no media un paso. Ahora que sí saben escribir, ¿cómo no transformarse en hombres si escriben o, cómo evitar la conciencia de culpa por transgredir la norma que dice que las mujeres no deben esgrimir el falo? Ahora, cuando hablo de falo, hablo de la potencia significante. Pero, la potencia significante podría ser femenina, o podría ser andrógina también.

En el caso del libro de Urriola, se podría pensar en un cierto tipo de conciencia en tránsito: la hablante está destruida, pero no muerta. Está viva y le queda un brazo. El brazo con el que escribe. Y con el que escribe bien, rabiosa, poderosamente.

Recuerdo el libro de Jorge Guzmán: *Tahuashando, Lectura Mestiza de César Vallejo*. Aquí Guzmán, entre otras cosas, señala la doble significación de la palabra "huaca" en *Los Comentarios Reales de los Incas*, de Garcilaso Inca de la Vega. Anotando el significado doble de un mismo objeto: uno para los españoles y otro para los incas. Y subrayando la ilusión que permite pensar que el significado del "oro" en el caso particular que analiza tiene un fondo "inconsciente" similar para el blanco que para el mestizo. Para la cultura europea y para la inca (Página 33 de ese libro). Esa misma observación me asalta cuando pienso en el brazo de Urriola. ¿Tendrá este brazo el mismo fondo inconsciente para la cultura occidental europea que para los latinos, más específicamente Chile? Es decir, ¿Será el brazo europeo que alude al pene freudiano, al falo lacianiano? ¿O será otro?

Incluso se podría pensar que este brazo podría ser femenino. Se podría pensar que el patriarcado en los avances increíblemente avasalladores que hizo con los poderes femeninos, se apropió del brazo femenino. Uno podría jugar con los posibles significados de un brazo: un brazo guerrero es convencionalmente un brazo masculino, pero un brazo que cobija es convencionalmente un brazo materno, un brazo femenino. Y así.

Ahora recuerdo un cuento notable del escritor japonés Yasunari Kawabata, que se titula *El Brazo*, precisamente.<sup>10</sup> En este caso, se trata de un brazo femenino. Una mujer se despidió de un hombre una noche y le deja su brazo. El hombre convive con este brazo femenino en una íntima y delicada experiencia de conocimiento y mimetismo: él cambia su brazo por el de ella. Cuando la sangre comienza a fluir del brazo femenino al brazo masculino, el hombre se detiene aterrorizado, en la identidad masculina comienza a aparecer la femina, la confusión provoca el terror del protagonista y él se saca el brazo con pavor.

Luego, una tristeza profunda lo invade, como si hubiera cometido un asesinato. Toma el brazo femenino que aparece como muerto y lo cobija deseando que la savia de los dedos y de las yemas reaviven el brazo.

Aquí los términos podrían invertirse completamente. El hombre siente una falta. La mujer condesciende a dejarle su brazo (lo que no haría la hablante de Urriola por ningún motivo). El hombre le pregunta tímidamente si le permitiría cambiárselo por el suyo, cuestión a la que la mujer accede sin grandes problemas. En una actitud más bien maternal, de cuidado y amparo del otro que se le queja de soledad. El hombre mira embelesado el brazo femenino. El hombre está solo. Muy solo. El brazo femenino es una compañía bella. No es el brazo "con esta sangre sucia y masculina fluyendo por él"<sup>11</sup>. El relato de Kawabata nos hace recorrer la muchas veces escrita adoración masculina por el cuerpo femenino. Era, en verdad, un brazo muy bello. La falta del protagonista de *El Brazo* se corresponde con una delicada y bella presencia femenina acompañante. Lo que él se amputa al final del relato son esas delicadas y bellas partes femeninas.

Quizás, en rigor, la bisexualidad postulada por Freud, sugerida por su amigo Fliess, al comienzo del siglo pasado, encuentre su razón de ser. Es muy antigua la leyenda, la concibieron los griegos, de una naturaleza original andrógina que fue desgarrada en un momento, de tal forma que los respectivos géneros buscan su contraparte por los caminos de Dios y en el cual encontrarían final y platónicamente la unidad. Sin

embargo, en el transcurso del pensamiento de Freud, lo reprimido es lo femenino, y lo femenino como símbolo de homosexualidad. Lo masculino se instala en la cima de lo ejemplar y de lo imitable.

Más tarde, Helen Deutch en *Psicología Femenina*<sup>12</sup> postula el narcisismo, la pasividad y el masoquismo como los tres rasgos fundamentales de la psique femenina. No es éste el momento para hacer una exposición acerca de los modos en que la psique femenina desemboca adaptativamente en el mejor interjuego de estos tres rasgos. Pero, si volvemos a nuestra poesía femenina, podemos observar cómo en ella podemos presenciar la doliente manifestación de una psique en permanente sufrimiento. Masoquismo. (Hago una pequeña digresión para explicar este concepto: se trata de la vuelta de la agresividad contra el sí mismo. Una agresividad espontánea y manifiesta se dirige hacia el mundo exterior y tiene como objeto dominar el medio; el masoquismo ha dado vuelta esta agresividad contra el sí mismo. Ahora bien, este rasgo es reforzado y solicitado al género femenino dentro de las tareas propias de su socialización. Es muy reciente el acceso de las mujeres al mundo del dinero, el placer y la agresividad. Fin de la digresión).

Volvamos a la poesía escrita por mujeres. Una psique sufriendo, por supuesto, tampoco es privativa de la poesía del género femenino; de hecho, un cierto carácter melancólico se asocia al poeta, sea éste hombre o mujer, sobre todo cuando escribe románticamente. Pero no toda la poesía del mundo es sufriente, ni mucho menos. Sin embargo, la gran mayoría de la poesía escrita por mujeres lo es. Y de la poesía chilena escrita por mujeres.

En el caso que nos ocupa, la poesía tanto de Stella Díaz Varín como de Malú Urriola es sufriente pero, al mismo tiempo, rebelde. Una de las veces que invité a Malú Urriola a leer a mis clases de "Poesía y Género", me pareció, si la memoria no me falla, que ella decía que escogió el título *Hija de Perra*, porque era el mayor insulto que se le podía decir a alguien y que ese insulto era, además, universal. En todo el mundo, en todas las regiones y en todas las culturas, el insulto "Hija de Perra", era lo peor que se le podía decir a alguien. La madre como una perra, como una perra callejera, por supuesto, era el summum de la ofensa que se le podía propinar a otro. En este caso, la "hija de perra" es la hablante del texto. El juego de las significaciones apunta, al decir de Julio Ortega en la contratapa del libro, a la conciencia lúcida y desgarrada de un sujeto poético, que reabre la herida que cada libro representa en las articulaciones simbólicas del lenguaje, la nación, la sociedad. Representación herida de una falta de sentido que coloca a las urbes latinoamericanas en el eje del desamparo y del vacío. Cito a Ortega: "Sólo la violencia del poema responde por el lenguaje de las articulaciones, por la lectura del sentido, por la reafirmación del ser en contra de este estar desasido"<sup>13</sup>. Cito el texto de Urriola:

"porque mi brazo sabe que si no soy capaz de resistir, que si me agoto de ver todo el tiempo lo mismo, que si me canso de escuchar las mismas palabras idiotas, que si me harto de ver a la misma gente como en un cinematógrafo de barrio, que si me aburre ver con mis ojos sus ojos pajes desesperados de fama, de una fama gris de estrella de cinematógrafo de barrio, porque mis ojos se cansan de ver tanto, todo igual, repetido, mis ojos se hartan tanto que se harían sal si vieran que algo nuevo pasara, porque esta ciudad se detuvo antes que llegáramos yo y mi brazo, esta ciudad sombría ya no se desmpeña, esta ciudad es inalterable, esta ciudad quisiese ser rubia, esta ciudad quisiese beber whisky cuando se muere de hambre y si este brazo no fuera fuerte nos habrían arrancado medio pedazo, pero a mi brazo nada de esto lo derrumba

porque mi brazo es ciego, mi brazo es sordo, mi brazo sólo escucha la sangre de él. Sabe que cuando no dé más deberá tomar la empuñadura y rajar la muñeca de mi otro brazo, sabe que aunque son pares sólo él puede hacerlo, sabe que él será el último en abandonar, lo sabe, como sabe también que será capaz de dejar de escribir porque escribir me daña a veces, mi brazo sabe que escribir daña porque es él quien escribe, cuando mi brazo escribe sabe que está doliendo, que-mando, sabe que me reveuelo toda, por eso mi brazo dejaría cualquier cosa para calmarme. Es este brazo quien te olvida, no yo, porque mi brazo sabe que estando juntos seremos capaces de resistir tu falta, que podemos trazar tu recuerdo, en cambio si me faltara este brazo yo me quedaría muda, me quedaría postrada, no podría resistir, no podría, por eso no te doy este brazo ni se lo daría a nadie, porque este brazo es el único capaz de librarme de mí"<sup>14</sup> (Páginas 24, 25 y 26).

Brazo porfiado. Entre el castigo de Wilms Montt, median-do la cabellera metonímica de Stella Díaz Varín como representación de una mujer muerta, a la misma mujer muerta en *La Amortajada* de María Luisa Bombal y este brazo porfiado median 100 años. La representación de la mujer en *Hija de Perra* es doliente y rabiosa. Su rabia tiene que ver con una falta de sentido, pero esa falta de sentido se encumbra a representación de una sociedad, a espejo de la realidad. La escritora doliente pasa de queja por castigo de muerte, a representación social.

Cabe preguntarse por qué la escisión y el desmembramiento. ¿Es una forma de escanciar la culpa? ¿Es una forma desesperada de mantener en alto la rabia y la rebeldía? Las dos cosas al mismo tiempo. Desde este punto de vista, es un brazo vital, tan femenino como masculino.

Por otro lado, ¿qué significaría este brazo como significante desmembrado? Francine Masiello, en *El Arte de la Transición*<sup>15</sup>, reflexiona sobre la producción literaria de Chile y Argentina, posteriores a la dictadura. Allí ella lee la aparición de la máscara, como imagen recurrente de la problemática relación existente entre verdad y representación, imagen que da cuenta de un conflicto entre el rostro y la máscara, entre la identidad y su ocultación. En palabras de Masiello, el libro *El Arte de la Transición* "procurará saber cuáles fueron las estrategias culturales para nombrar lo "real", trazando las tácticas de ocultamiento y revelación que ocurren en la política y en la cultura"<sup>16</sup>. Desde ese punto de vista y elaborando la prueba en un libro muy interesante, ella concluye: "la máscara, el disfraz, el yo descentrado, (...) son también expresiones del conflicto contemporáneo, una no correspondencia entre los saberes del escritor y la indiferencia contemporánea que elimina los debates y el significado, un drama ético creado por la no correspondencia entre verdad y promesa"<sup>17</sup>.

No puedo dejar de apuntar, ahora desde el punto de vista psicológico, los posibles significados de la máscara, de la mascarada. Pilar Errázuriz en un artículo reciente en la *Revista Nomadías* Número 5, apunta: "Y la mujer, con un goce supuesto más allá de la carne, ¿a qué precio se presta a la mascarada, a encarnar el fantasma evanescente, a insinuarse detrás del velo, a jugar de Sherezade eterna, a ser finalmente la histórica fascinadora que exacerba el deseo del deseo, pero que no accede a su goce para por no entregarlo? ¿Desde qué mandatos tan ancestrales aceptamos las mujeres ocupar el lugar del espejo de ese sujeto deseante, constituirnos como "lo otro" de "lo uno", y encarnar a ese otro que por un momento será el reposo de su angustia, la tregua en su búsqueda? ¿Será la femineidad sólo el reverso de la fantasmática deseante del varón y por tanto un atuendo que sabe transformar a la simple carne en un enigma, en un desconocido prometededor de quién sabe qué goces y dueño

de quién sabe qué elixir vigorizante que lo restablezca en su posición deseante que con tanta facilidad se fragiliza?<sup>18</sup> Hago la cita de Pilar Errázuriz por cuanto ella me permite introducir el concepto de mascarada: es decir, el imperativo cultural que le señala a la mujer realizar la "performance", la actuación, el teatro, la mascarada, el travestismo de transformarse en la representación del deseo del otro, haciendo caso omiso de "la verdad", de "su verdad". Adrienne Rich, una poeta norteamericana, que estuvo hace poco en nuestro país, señala las profundas violencias tejidas en el cuerpo y la psique femenina que nos coartan hablar desde nuestro cuerpo, desde la profundidad de nuestro cuerpo. La recuerdo, por cuanto soy más escéptica que ella: dudo acerca de la existencia de una "verdad auténtica". Parcelas de deseo "auténtico" pueden ser reconquistadas para la mujer. Cierto. Quizás pueda ser dicho de otro modo: reconquistas en integraciones sucesivas más complejas y sutiles pueden ser logradas. En la medida que detectemos los lugares de las amputaciones. Convertir a la mujer en la representación del deseo del otro es transformarla en un robot. En este caso, una muerta, o una amortajada. En el caso de *La Amortajada* de María Luisa Bombal, una muerta desde su tumba observa su vida, a sus parientes, a su marido, a su amante y reflexiona: "hay que morir para saber".

Hacer coincidir la aparición de la imagen de la máscara con los problemas irresueltos entre una verdad y su "maquillaje", es decir, con las tensiones hegemónicas de la post dictadura, es interesante en Masiello. Apuntar los dilemas de representación del género femenino por la misma época es igualmente interesante. A propósito del travestismo, otro de los recursos que apunta Masiello en su libro *El Arte de la*

*Transición*, éste tiene que ver con el productivismo de las identidades de género, que precisamente ponen en cuestión las normativas sociales que rigen a los cuerpos y al deseo, y que se hurtan una y otra vez a la normatividad y la represión provenientes de distintas fuentes.

Volvamos a nuestra pregunta anterior: ¿Cuál será el significado de este brazo, de este significante desmembrado, aparentemente masculino?

Vuelvo en este momento a Yasunari Kawabata. Yasunari Kawabata desarrolló su escritura en la era Meiji, en pugna silenciosa con la modernidad de post guerra. Nació en 1899, muere en 1972. Al ser galardonado con el premio Nobel el año 1968, abre las puertas de la universalidad a la generación de escritores que le sucederían. Uno de ellos es Yukio Mishima, excelente narrador que se suicida de modo apoteósico a la usanza de los antiguos samurais hará unos 20 años atrás. Kawabata cultivó hasta el final de sus días una literatura tradicional en el sentido de fiel a la tradición japonesa, en un mundo convulso, revolucionado por la invasión tecnológica. El último libro de Yasunari Kawabata llamado *La Casa de las Bellas Durmientes*, previamente citado, relata la experiencia del protagonista en una casa de prostitución, cuya peculiaridad es que las mujeres están dopadas con opio y el protagonista puede contemplarlas y dormir con ellas, pero no puede tocarlas.

Pienso, en consecuencia, que la representación de partes desmembradas puede corresponderse a la agresiva introducción del funcionamiento neoliberal con todas sus implicancias en las costumbres, en la visión de mundo, en los usos, en la forma de concebir las relaciones entre los seres humanos. De otro modo dicho, el desmembramiento

que ocurre en la representaciones del sí mismo cuando se desarticulan sus partes por efecto de la colonización neoliberal. Este transformismo de la nación está radiografiado con lucidez por Tomás Moulian en su libro *Chile Actual, Anatomía de un Mito*.<sup>19</sup>

Desde ese punto de vista, el análisis de la deriva de la poesía escrita por mujeres en el siglo XX sigue dos líneas "programáticas": por un lado, relaciona los cambios en el funcionamiento de los espacios macro y por otro sigue las evoluciones del pensamiento feminista, ambas cosas ineludibles cuando se trata del análisis de la poesía escrita por mujeres. Este mismo texto se va tejiendo con ambos hilos, al tiempo que agrega una mirada psicoanalítica al problema.

Sin duda, esta veta de análisis no es la única. Existen en la escritura de poesía realizada por mujeres otras vetas sumamente dignas de atención. Como para contrarrestar lo que digo, postularía que se inicia la escritura del placer y del erotismo femenino a partir de la Generación del 60, que tuvo virtualmente como única exponente mujer a Cecilia Vicuña allí cuando ella escribe *Sabor a Mi* y *Luxumey* o el *Traspié de la doctrina*, y que se continúa más tarde con Soledad Fariña con el libro *Albricia* fundamentalmente, y con los libros *Máscara Negra* y *Tatuaje* de Marina Arrate.<sup>20</sup>

Quien consigna y analiza la producción de algunas mujeres del periodo post-dictadura y década de los 80 es Raquel Olea. En el libro *Lengua Víbora*, ya citado, ella logra reunir una serie de productoras literarias que trabajan el signo mujer en su escritura revirtiendo los significados asociados convencionalmente al género femenino, permitiendo así liberar zonas oprimidas de la psique de las mujeres y construyendo así un imaginario más libre para la mujer.

- 1.- Díaz Varín, Stella: *Los Dones Previsibles*, Ed. Cuarto Propio, Santiago, Chile, Pág. 59. Reedición del libro impreso en 1950.
- 2.- Brito, Eugenia: *Antología de Poetas Chilenas: Confiscación y Silencio*. Ed. Dolmen, Santiago, Chile, 1998.
- 3.- Brito, Eugenia, op. cit., pag.11.
- 4.- Extraito de la *Antología Crítica de la Poesía Chilena*, Tomo I, de Nain Nómez, Ed. Lom, pag. 407.
- 5.- Urriola, Malú: *Hija de Perra*, Ed. Cuarto Propio, Santiago, Chile, 1998.
- 6.- Urriola, Malú: Op.cit., pag. 24.
- 7.- Olea, Raquel: *Lengua Víbora. Producciones de lo Femenino en la escritura de Mujeres Chilenas*. Ed. conjunta entre Ed. Cuarto Propio y Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, Santiago, Chile, 1993, p.14.
- 8.- Fariña, Soledad: *El Primer Libro*, Ediciones Amaranto, Stgo, Chile, 1985. El primer verso que abre el libro dice: "había que pintar el primer libro pero cuál pintar"
- 9.- Guzmán, Jorge: *Tahuashando. Lectura Mestiza de César Vallejo*, Ed. LOM, 2000. 2ª edición corregida y aumentada de la primera de 1991, de Ed. Universitaria. Pag. 33.
- 10.- Kawabata, Yasunari: *La Casa de las Bellas Durmientes*, Luis de Caratt, editor, Barcelona, España. 2a. Edición, 1989. Esta edición incluye los cuentos "Un Brazo", y "Sobre Pájaros y Animales"
- 11.- Kawabata, Yasunari: Op. cit., p.120.
- 12.- Ver Deutch, Helen: *La Psicología de la Mujer*. Primera Parte. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, Argentina., 2ª. Edición, 1952.
- 13.- La cita se extrae de la contratapa del libro de Malú Urriola antes citado.
- 14.- Urriola, Malú: Op. cit., pag. 24, 25, 26.
- 15.- Masiello, Francine: *El Arte de la Transición*, Grupo editorial NORMA, Buenos Aires, Arhentina, 2001.
- 16.- Masiello, Francine: Op. cit., pag. 11.
- 17.- Masiello, Francine: Op. cit., pag. 416.
- 18.- Errázuriz, Pilar: "Una hormona llamada deseo" en Revista *Nomadas*, Primer Semestre 2001, Año 5, Número 5, Edición conjunta entre CEGECAL (Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina, de la Universidad de Chile y la Editorial Cuarto Propio, p. 28
- 19.- Moulian, Tomás: *Chile Actual, Anatomía de un Mito*, Ed. conjunta Universidad ARCIS y Editorial LOM, Séptima Edición, Octubre 1997.
- 20.- La cita de los libros señalados es la siguiente:  
Vicuña, Cecilia: *Sabor a Mi*, Beau Geste, Londres, Inglaterra, 1973.  
*Luxumey* o el *Traspié de la Doctrina*, Ed. Oasis, México, 1983  
Fariña, Soledad: *Albricia*, Ediciones Archivo, Santiago de Chile, 1988.  
Arrate Marina: *Máscara Negra*, Ed. Lar, Concepción, Chile, 1990.  
Tatuaje, Ed. Lar, Santiago, Chile, 1992.

Este texto fue leído en el marco de la 17 FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE LA SERENA.





AUTOR		
TÍTULO		
FECHA PRESTAMO	NOMBRE DEL LECTOR	FECHA DEVOLUCION

27 de Marzo al 27 de Abril  
**The new ideal line (opata)**  
**MARIO NAVARRO**  
 17 de Abril: mesa redonda  
 27 de Abril: performance

9 de Mayo al 8 de Junio  
**Interior, amanecer**  
**FRANCISCA GARCÍA**  
 30 de Mayo: mesa redonda

22 de Agosto: mesa redonda

Septiembre al 12 de Octubre  
**Ordenación de orden**  
**LOTTY ROSENFELD**  
 Septiembre: mesa redonda

Octubre al 30 de Noviembre  
**NO**  
**ALIXIS LEYVA MACHADO-Cuba**  
 Octubre: mesa redonda

1 de Diciembre  
**Robeno baldio**  
**ANDRÉS DURÁN**  
 19 de Diciembre: mesa redonda

# MAC 2002

FACULTAD DE ARTES / UNIVERSIDAD DE CHILE



## PROGRAMACION JUNIO / OCTUBRE

/ SELECCION EUROPA-AMERICA 25ª BIENAL DE SAO PAULO:  
 PABLO RIVERA - KATHARINA GROSSE - MICHAEL WESELY - WILLIE DOHERTY - ARMIN LINKE - SPENCER TUNICK - ANRI SALA - JEAN LUC MOULENE - MARCO MAGGI - FABRICE GYGI - LUIS MOLINA PANTIN - VANIA MIGNONE - DINO BRUZZONE - JESUS RUIZ NESTOSA - GRUPPO A12 / ENTRAR EN MATERIA: CARLOS OSORIO - NORTON MAZA - MARCIAL UGARTE - FRANCISCA ILLANES - RODRIGO YANES - JORGE OPAZO / LOTTY ROSENFELD / PINTURA CONTEMPORANEA DE CHINA / ALEJANDRA MUNIZAGA / PILAR CRUZ / TANYA MALUENDA / VICTOR ALEGRIA / ROSARIO PERRIELLO /

Metro Bellas Artes Tel: 639 5486 / 633 1675 Fax: 639 4945  
 mac.uchile@entelchile.net



InCl