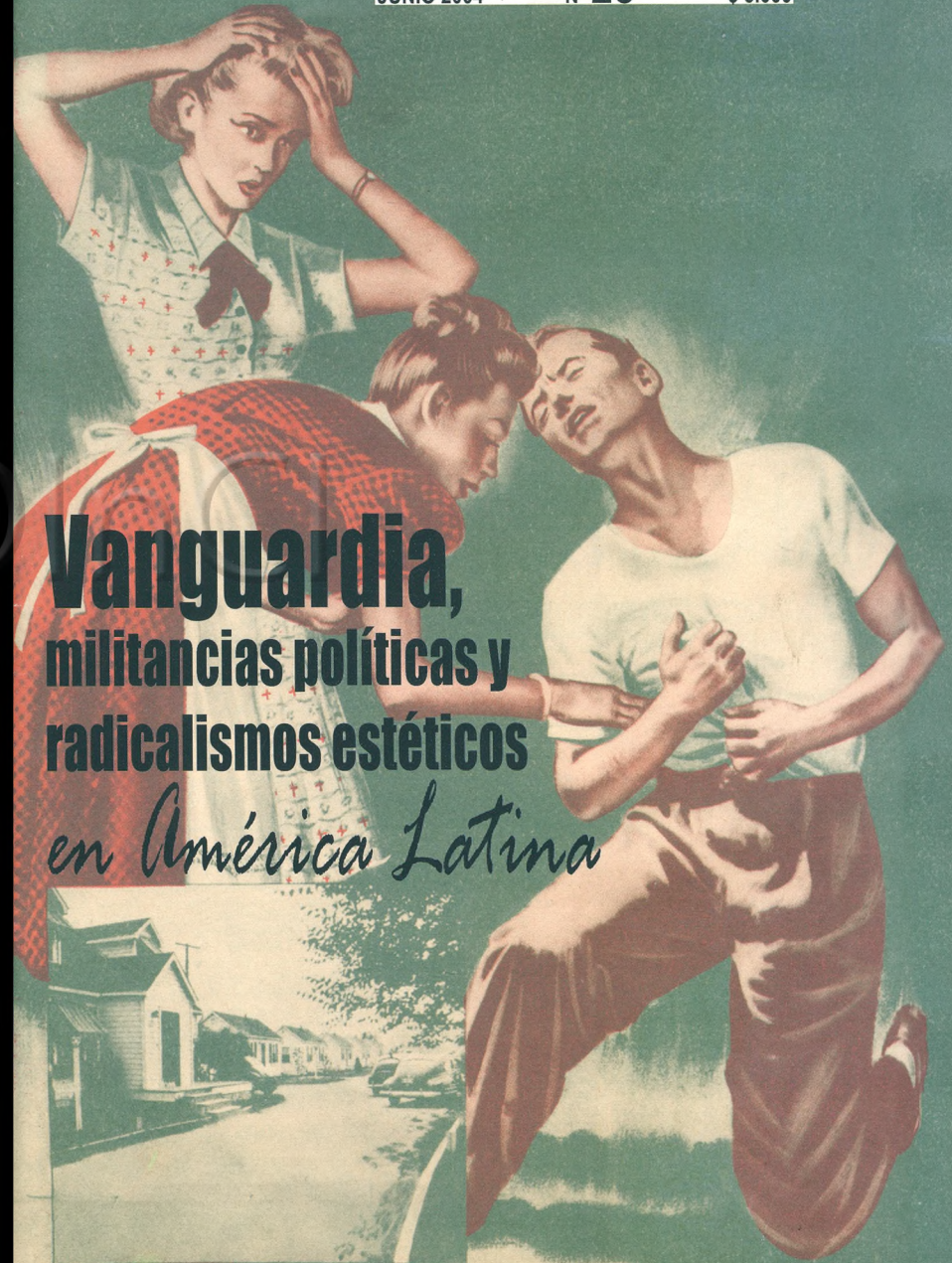
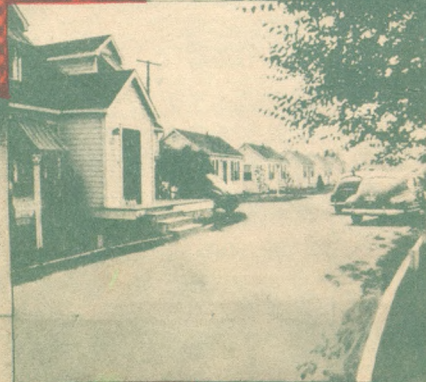


# REVISTA DE CRITICA CULTURAL

JUNIO 2004 N° 28 \$ 3.000



## Vanguardia, militancias políticas y radicalismos estéticos *en América Latina*



CeD

“...no hay mañana sin ayer...”

Ricardo Lagos Escobar  
Presidente de Chile  
12 de Agosto de 2003

PROGRAMA  
**OBRAS  
& ARTES**



concurso de arte público  
**mujeres en la memoria**  
monumento a las mujeres víctimas de la represión

BASES

Desde el 06 de Mayo de 2004.

Convocatoria para el diseño de un Lugar-Homenaje, en reconocimiento a todas las mujeres que de una u otra forma fueron víctimas de la represión.

Lugar de intervención, Paseo Bulnes, Santiago, Región Metropolitana



GOBIERNO DE CHILE  
Ministerio de Obras Públicas  
Dirección de Arquitectura



FUNDACION  
**SALVADOR ALLENDE**  
SANTIAGO DE CHILE



Comite Pro-Monumento  
a las Mujeres Víctimas  
de la Represión



GOBIERNO DE CHILE  
Ministerio del Interior  
Programa de Derechos Humanos  
Continuación Ley 19.123

SUSCRIPCIONES  
Suscríbete enviando esta colilla por correo

|                   |  |    |
|-------------------|--|----|
| Nicolás Casullo   | <b>Vanguardias políticas de los 60'</b><br><i>marcas, destinos, críticas</i>                         | 4  |
| Ana Amado         | <b>Ceremonias secretas</b><br><i>(los vínculos familiares como tramas subjetivas de la historia)</i> | 11 |
| Francine Masiello | <b>Tiempos difíciles</b>   | 22 |
| Nelly Richard     | <b>La política y la crítica en el arte</b>   |    |

NOMBRE: \_\_\_\_\_  
DIRECCIÓN: \_\_\_\_\_  
CIUDAD, PAÍS: \_\_\_\_\_  
TEL: \_\_\_\_\_ E-MAIL: \_\_\_\_\_

Me suscribo por N°s:  
Suscripción nacional: 2 años: 4 números (\$10.000)  
Suscripción internacional: 2 años: 4 números (US 60)

Extender cheque a nombre de: Nelly Richard  
Revista de Crítica Cultural  
Dirección: Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

una conversación con:  
Guillermo Ossandón  
**"Inconformistas y rebeldes sin vuelta":**  
*el vértigo del grupo Mapu Lautaro*

66

Las imágenes que ilustran este número pertenecen a la revista 'Manos Arriba', año 1949, a cuya fuente accedimos gracias al crítico Carlos Ossa.

Directora: NELLY RICHARD

Consejo Consultivo: JUAN DÁVILA / DIANELA EXIT / FEDERICO CALENDE / CARLOS PÉREZ V.  
CARLOS OSSA / MARISOL VERA / WILLY THAYEN

Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile  
[www.revista-de-critica-cultural.cl](http://www.revista-de-critica-cultural.cl)

Publicidad y suscripciones: ANA MARÍA SAAVEDRA / LUIS ALARCÓN  
Fono / Fax: (56-2) 563 0506 / E-mail: ana\_maria\_saaavedra@yahoo.es

Diseño Gráfico: ROSANA ESPINO

Imprenta Salesianos

Distribución:  
EDITORIAL CUARTO PROPIO  
E-mail: [cuartopropio@cuartopropio.cl](mailto:cuartopropio@cuartopropio.cl)

**C**  
Fonds

Prince Claus Fund for  
Culture and Development  
Hoge Nieuwstraat 30  
2514 EL Den Haag  
The Netherlands

tel. # 31 70 427 4303  
fax # 31 70 427 4377  
[info@princeclausfund.nl](mailto:info@princeclausfund.nl)  
[www.princeclausfund.nl](http://www.princeclausfund.nl)

The Prince Claus Fund stimulates and supports activities in the field of culture and development by granting awards, funding and producing publications and by financing and promoting networks and innovative cultural activities. Support is given both to persons and to organisations in African, Asian, Latin American and Caribbean countries.

REVISTA  
DE CRÍTICA  
CULTURAL

N° 28

56

“...no hay mañana sin ayer...”

Ricardo Lagos Escobar  
Presidente de Chile  
12 de Agosto de 2003

CeD InC

# concurso de arte público mujeres en la memoria

monumento a las mujeres víctimas de la represión

BASES

Desde el 06 de Mayo de 2004.

Convocatoria para el diseño de un Lugar-Homenaje, en reconocimiento a todas las mujeres que de una u otra forma fueron víctimas de la represión.

Lugar de intervención, Paseo Bulnes, Santiago, Región Metropolitana



GOBIERNO DE CHILE  
Ministerio de Obras Públicas  
Dirección de Arquitectura



FUNDACION  
SALVADOR ALLENDE  
SANTIAGO DE CHILE



Comite Pro-Monumento  
a las Mujeres Víctimas  
de la Represión



GOBIERNO DE CHILE  
Ministerio del Interior  
Programa de Derechos Humanos  
Continuación Ley° 19.123

|   |  |    |
|---|--|----|
| Nicolás Casullo                             | <b>Vanguardias políticas de los 60'</b><br><i>marcas, destinos, críticas</i>   | 4  |
| Ana Amado                                   | <b>Ceremonias secretas</b><br><i>(los vínculos familiares como tramas subjetivas de la historia)</i>                             | 14 |
| Francine Masiello                           | <b>Tiempos difíciles</b>   | 22 |
| Nelly Richard                               | <b>Lo político y lo crítico en el arte</b><br><i>¿Quién le teme a la neovanguardia?</i>  | 30 |
| Adriana Valdés                              | <b>Simpatías y diferencias</b>   | 40 |
| Rodrigo Zúñiga                              | <b>Una nota a la neovanguardia chilena</b><br><i>(mutaciones, transfusiones y expugnabilidades)</i>                              | 42 |
| Sergio Rojas                                | <b>Arte y acontecimiento:</b><br><i>lo imposible en el arte</i>  | 43 |
| Idelber Avelar                              | <b>Lula y la historia del PT</b>   | 48 |
| Alvaro Monge<br>José Ángel Guevas           | <b>Ningún libro de historia hablará de nosotros</b><br><i>(Fragmentos de historia de la clandestinidad comunista: 1973-1990)</i> | 56 |
| una conversación con:<br>Guillermo Ossandón | <b>"Inconformistas y rebeldes sin vuelta":</b><br><i>el vértigo del grupo Mapu Lautaro</i>                                       | 66 |

Campo y acontecimiento:  
la neovanguardia artística chilena de los 80

Las imágenes que ilustran este número pertenecen a la revista "Manos Arriba", año 1949, a cuya fuente accedimos gracias al crítico Carlos Ossa.

Directora: NELLY RICHARD

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

Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile  
[www.revista-de-critica-cultural.cl](http://www.revista-de-critica-cultural.cl)

Publicidad y suscripciones: ANA MARÍA SAAVEDRA / LUIS ALARCÓN  
Fono / Fax: (56-21) 563 0506 / E-mail: [ana\\_maria\\_saavedra@yahoo.es](mailto:ana_maria_saavedra@yahoo.es)

Diseño Gráfico: ROSANA ESPINO

Imprenta Salesianos

Distribución:  
EDITORIAL CUARTO PROPIO  
E-mail: [cuartopropio@cuartopropio.cl](mailto:cuartopropio@cuartopropio.cl)



Prince Claus Fund for  
Culture and Development

Hoge Nieuwstraat 30  
2514 EL Den Haag  
The Netherlands

tel # 31 70 427 4303  
fax # 31 70 427 4277  
[info@princeclausfund.nl](mailto:info@princeclausfund.nl)  
[www.princeclausfund.nl](http://www.princeclausfund.nl)

The Prince Claus Fund stimulates and supports activities in the field of culture and development by granting awards, funding and producing publications and by financing and promoting networks and innovative cultural activities. Support is given both to persons and to organisations in African, Asian, Latin American and Caribbean countries.



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE  
FACULTAD DE LETRAS  
2005

## DOCTORADO EN LITERATURA MAGÍSTER EN LETRAS

(programas acreditados ante CONICYT)

MENCIONES  
LINGÜÍSTICA  
LITERATURA

Se otorgará un número limitado de becas

Fecha de postulación: septiembre y octubre 2004  
Lugar: Avda. Vicuña Mackenna 4860, Campus San Joaquín  
Consultas: Secretaría de Posgrado, Facultad de Letras  
Fono: (56-2) 354 7885 / Fax: (56-2) 354 7888  
E-mail: psutoc@puc.cl

más de 1.500  
archivos disponibles

www.cepalco.cl

Escuela de Arte  
Pontificia Universidad Católica de Chile

Licenciatura en Arte  
Teléfono: 3545210 - 3545265 - Fax: 3545155

Programa de Educación Continua  
Teléfono: 3545210 - Fax: 3545217

www.puc.cl/artes

COLOQUIO INTERNACIONAL

# ARTE Y POLÍTICA

2.3.4 de JUNIO 2004

ENTRADA LIBERADA

LA FACTORIA, UNIVERSIDAD ARCIS  
ERASMO ESCALA 2728 (METRO UNION LATINOAMERICANA)

SALA ISIDORA ZEGERS, UNIVERSIDAD DE CHILE  
COMPAÑIA 1264 (METRO PLAZA DE ARMAS)

MARTES 1 JUNIO

Inauguración: 19:00 hrs  
La Factoría, Universidad ARCIS

Exhibición de videos documentales sobre Arte y Política, realizados en base a archivos inéditos de obras, textos y entrevistas, a cargo de tres equipos de trabajo:

Arte y Política I: 1960 - 1973

Gaspar Galaz y Virginia Errázuriz  
Realización video: Paula Rodríguez y Lucas Robotham

Arte y Política II: 1973 - 1989

Nelly Richard  
Realización video: Guillermo Cifuentes y Enrique Ramírez

Arte y Política III: 1989 - 2004

Nury González, Guillermo Machuca y Willy Thayer  
Realización video: Jorge Cabieses y Paul Felmer

JUEVES 3 JUNIO

La Factoría, Universidad ARCIS

9:00 - 13:30 hrs: Arte, mercancía y espectáculo  
Eduardo Sabrovsky - Justo Pastor Mellado - Federico Galende - Pablo Chiuminatto - Sergio Rojas  
Comentario: Elizabeth Collingwood-Selby

15:00 - 17:00 hrs: ¿Qué sería hoy lo político en el arte?  
Nury González - Guillermo Cifuentes - Arturo Ducíos - Alicia Villarreal - Mario Navarro - Mario Soro  
Comentario: Francisco Brugnoli

Sala Isidora Zegers, Universidad de Chile  
Doctorado Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte

18:00 - 21:00 hrs: Conferencias internacionales  
Eduardo Gruner (Argentina) - Ticio Escobar (Paraguay)  
Presentación: Pablo Dyarzún

MIÉRCOLES 2 JUNIO

La Factoría, Universidad ARCIS

9:00 - 11:00 hrs: Conferencia internacional  
Catherine David (Francia)  
Presentación: Nelly Richard

11:30 - 13:30 hrs: Vanguardia, neovanguardias y postvanguardia en América Latina  
Andrea Giunta (Argentina) - Carlos Ossa - José de Nordenflycht - Marcela Gené (Argentina)  
Comentario: Diamela Eltit

15:00 - 17:00 hrs: Vanguardia, neovanguardias y postvanguardia en América Latina  
Ana Longoni (Argentina) - Gaspar Galaz - Soledad Novoa  
Comentario: Ramón Castillo

Sala Isidora Zegers, Universidad de Chile  
Doctorado Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte

18:00 - 20:00 hrs: Vanguardia, neovanguardias y postvanguardia en América Latina  
Pablo Dyarzún - Nelly Richard - Rodrigo Zúñiga - Willy Thayer  
Comentario: Álvaro Monge

20:00 - 21:30 hrs: Conferencia internacional  
Alfredo Jaar (Chile-Estados Unidos)  
Presentación: Adriana Valdés

VIERNES 4 JUNIO

La Factoría, Universidad ARCIS

9:00 - 11:00 hrs: Conferencia internacional  
Roger Buergel (Alemania)  
Presentación: Hartmut Becher

11:30 - 13:30 hrs: Escrituras críticas: textos y contextos  
Gonzalo Arqueiros - Alberto Madrid - Paz Aburto  
Comentario: Rita Ferrer

15:00 - 17:00 hrs: Escrituras críticas: textos y contextos  
Carlos Pérez V. - Adriana Valdés - Guillermo Machuca  
Comentario: Bruno Cuneo

Sala Isidora Zegers, Universidad de Chile  
Doctorado Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte

18:00 - 21:00 hrs: Conferencias internacionales  
Gerardo Mosquera (Cuba) - Sarat Maharaj (Inglaterra)  
Presentación: Fabrizio Gallanti

Organizan:



# Vanguardias políticas de los 60'

*marcas, destinos y críticas*



**La lucha armada como metodología política que incorporó a tantos miles de jóvenes latinoamericanos a sus filas en los 60'-70' puede ser re-conocida en esta génesis de una nueva violencia gestada por una subjetividad estética que abre el espacio político para el ejercicio de un severo proyecto revolucionario. La política a secas, después, reduce y fija las fronteras de esa originaria carga estética. La contrae programáticamente, establece los binarismos. La borra desde una trama férrea de reglas, normas y leyes inalterables de conductas diarias, de "derecho" revolucionario. La desutopiza para transformarla en trabajo proletarizador de una sufrida pero ennoblecedora cadena industrial de militantes.**

"se trata de una mirada sin porvenir, la alabanza a una aristocracia siciliana en retirada en el siglo XIX y una burla sobre una burguesía en ascenso como nueva clase revolucionaria en pleno *Risurgimiento*. Para Visconti parecieran no existir la marcha de las fuerzas sociales, el progreso, la dialéctica ni la objetiva realización de la justicia en la historia. De tal manera *Il Gatopardo* renuncia al presente, es un obstáculo a las fuerzas vivas. Visconti convierte absurdamente al príncipe Salinas a pesar de su negatividad, descreimiento e inmovilismo en la conciencia lúcida de una época sin advertir que dicho protagonista es en realidad el pasado, la melancolía y el duelo íntimo con la historia." Para otro crítico marxista, Renzo Renzi, "lo fallido del *Il Gatopardo* al tratar temas gramscianos como el atraso del sur de Italia y los atavismos culturales, nos plantea las nuevas problemáticas que tendrá que resolver el marxismo con respecto al dolor, a la tragedia y a la muerte, sin seguir caracterizando a esos

1  
En oportunidad del estreno en 1963 en Italia del film *Il Gatopardo* de Luchino Visconti, marxista ligado al Partido Comunista, la crítica de izquierda de aquel país condenó duramente al realizador acusándolo de decadente y pesimista. El crítico Pio Baldelli planteó en *L'Unità*:

temas como patologías burguesas, pero sin renunciar por ello a combatir culturalmente a la burguesía en todos los campos."

En ese mismo año 1963 se edita en México *Los condenados de la tierra*, un libro del psiquiatra Franz Fanon, intelectual y cuadro político argelino que describe con fuerte tensión literaria la experiencia política y cultural de la guerra de liberación en su país. El texto tuvo una enorme influencia durante la etapa en la cual se gestan las organizaciones guerrilleras argentinas. Su tesis consistía en que la violencia colonialista sólo puede ser derrotada con un proyecto de violencia político-militar que logre fundar una nueva subjetividad histórica, una comunidad rehumanizada, una conciencia de nación largamente negada. La obra venía bendecida por el francés Jean Paul Sartre, quien argumentó en el prólogo del libro que sólo matando al europeo colonialista el argelino rompió su enajenación y se reintegraba como hombre al mun-

Nicolás Casullo

do, por cuanto "el arma es su única humanidad. Matar un europeo es suprimir a un opresor y a un oprimido, queda un hombre muerto y un hombre libre." Esta fusión de ensayista árabe y filósofo galo legitimó una estetización radical de la violencia revolucionaria en manos de mujeres y niños como nuevas sensibilidades modernistas para un mundo tercero donde quedaban resignificada la propia política desde un logos de arma y clandestinidad. Para Fanon, Sartre, y gran parte de la revolución en América Latina, la violencia revolucionaria era la última iglesia secularizadora, el último episodio laico liberador, frente a un capitalismo obscuro, culturalmente regresivo y gendarme para la postración de las subjetividades de masas.

Ambos episodios de un pasado no muy lejano remiten de distintas maneras a la atmósfera cultural que impregnaba al intelectual de izquierda latinoamericano en los años 60, y que hacen a la relación entre política y cultura, a las arduas intenciones de reconciliar política y estética, sensibilidad y pensamiento, inconsciente y libertad en los distintos mundos de la praxis. Los dos ejemplos expresan la relación política y estética, que hoy necesita escapar un poco a la herencia teórica más fuerte en el análisis de este matrimonio que lo asimila con fascismo y estalinismo. Superar este ascetismo teórico se hace en parte oportuno para reconocer las circunstancias actuales que ensanchan y replantean el sentido de lo estético en las sociedades de las puras estetizaciones de masas.

Los dos recuerdos mostrarían las complementariedades de esta intención reconciliante entre política y estética en la izquierda de los 60', que inscriben y disputan —como esferas privilegiadas— los secretos del último tramo de la pareja revolución y modernidad. Y por lo tanto, que también aluden a las formas explícitas o implícitas que asume lo utópico y lo contrautópico en cada una de esas esferas, en la superposición o invasión entre ellas, en tanto operatorias entre política, arte y mito que en realidad había inaugurado también subversivamente la romantización del universo político desde el idealismo alemán de fines del XVIII y que consumió más tarde el tiempo de las vanguardias en el siglo XX. En Visconti su arte era asimilado a la política contrarrevolucionaria. En Fanon una política engendró una estetización de la política en ruptura contra las izquierdas burguesas. Lo cierto es que ambas instancias se citaban permanentemente. La política redentora le habla al arte, créida en el esteta de la revolución. El film de Visconti desordena un orden político teórico. Fanon reordena políticamente la cultura de un proyecto social.

En el caso del film de Visconti vemos como su película relata los cambios de época desde una indagación cultural de la modernidad que desmorona "objetivas" lecturas económicas marxistas de clases. El realizador demoniza la historia al descifrar el mal en lo nuevo. Efectivamente, el film se anacroniza, se descentra del utopismo político representado en este caso por lo burgués triunfante, para develar de manera nostálgica que la pérdida de futuro se verificó desde el principio del sueño moderno. El pasado emerge entonces no como un tiempo que

enmudece, sino como lo que anunciará todos los destinos. La mirada artística se desprende de la verdad secularizada, del mítico "avance" de la historia, del provenir como tiempo guía, para resaltar la vigencia del pretérito como lo que moldea oscuramente cada novedad del presente.

El film instala otra configuración contra-utópica que refiere a ética y estética políticas, a valores sustanciales que se perderían siempre dolorosamente con la extinción de una época y sus sujetos. En Visconti la crítica a la historia moderna es implacable, mucho más impiadosa que la de los manuales marxistas: crítica que sólo alcanza su clarificación mayor en un utopismo del alma solitaria desentrañando sentidos en los períodos crepusculares. Como si Visconti en *Il Gatopardo* alertase sobre un tiempo de auto-homicidio anidado en la novedad de los años 60, dispositivo que se hizo intolerable para la crítica comunista en desacuerdo con ese duelo por el presente.

Sin embargo fue esta última política de la crítica de izquierda la que primó sobre el film de Visconti. La obra fue resituada o condenada desde un trazo político fuerte, fue disciplinada por "errónea", regresada de ese peligro que adquiere la artificiosidad artística cuando pretende traspasar las representaciones instituidas sobre memoria, sujetos, clases, condiciones de lo humano. El diálogo política y arte persistía modernamente, no podía discontinuarse, abstraerse de la historia, descomprometirse de ella.

El espesor de la política de masas de izquierda organizada precedía al utopismo crítico del arte. *Sujeto partido* que descalificó lo desfronterizado en la gestión cultural: a toda subjetividad situada en las márgenes y promovedora de otra ruptura cultural posible fuera de la ortodoxia. Ni estética ni académicamente la cultura podía ocupar el lugar de la política. A su vez este sujeto político bajo la forma partido en los 60' todavía confrontaba exitosamente con los productos culturales del mercado y la propia massmediatización de lo real. Desde esa instancia resignificadora, el campo político de la izquierda compitió desde sus concepciones de vida y valores con los dispositivos utopizantes del mercado y la sociedad de consumo. A la vez dicho campo político de avanzada buscó resistir ideológicamente esa zona incierta entre partido y mercado, entre instituciones estéticas, comunicacionales y académicas: márgenes o corredores donde habitaba el hecho artístico como forma crítica. En el caso de Visconti esta vigilancia asumió características ejemplares a pesar del prestigio de dicho creador.

Como un camino distinto para el mismo dilema, desde una estetización de la política, el libro de Fanon/Sartre inscribió la legitimación de otra forma revolucionaria de perfiles no establecidos, anti-reformista. El arma en manos de sujetos musulmanes insospechados (niño, mujer, anciano), la ejecución indiscriminada del colonizador, la bomba y el atentado como ceremonia armada son secuencias que subliman el proceso de humanización del hombre árabe venciendo sus ataduras religiosas, integristas. La práctica política se percibe no ya sólo como una acción sino fundamentalmente como una actuación que implica una escena, un cuerpo expuesto en ella sin mediaciones. Una actuación que exige el extoicismo de lo

nuevo, la representación contra-cultural, contra-religiosa, contra-sexual, desde una nueva ética de la violencia simbólica puesta en práctica.

El teatro de la revolución en Fanon resemantiza el cuerpo militante, el cuerpo intelectual, el cuerpo del revolucionario al confectionar una trama y una escenografía estructurada no ya con las tradicionales figuras emblemáticas portadoras de una verdad, el obrero reclamante, el delegado de fábrica, el sindicalista, el agitador, el docente trasmisor de las ideas de Marx, prototipos legalizados contra la opresión capitalista. En Fanon en cambio se trató de otro cuerpo de vanguardia borrado/recuperado. Un cuerpo clandestino, escondido y camuflado de revolucionario: el cuerpo jugado, lanzado, alcanzado. Se trata del cuerpo combatiente, un cuerpo no permitido. Deshecho y rehecho. Escindido y reunido. Y también del terrorismo descuartizado de cuerpos, y de su contraparte: el militar torturador francés de cuerpos, el cuerpo torturado, el cuerpo desaparecido. En Fanon se trata de los cuerpos presentes de la revolución desutopizada. Reencontrar la vida, la identidad, un rostro armado con otras partes de rostros, implica un largo camino de borramientos, simulacros y ordalías de cuerpos donde el presente se re proyecta como tiempo prolongado de la muerte, del morir por, de dar la vida, de dejar atrás, de no perdonar las muertes, de contestarlas. Hacer la revolución significaría efectivamente violar una cultura histórica, no heredarla. No romper con el pasado, sino romper con las formas con que se rompe con el pasado.

El militante no adhiere a un programa, atraviesa la experiencia de una re-inscripción de sí mismo, mental y sobre todo física: actoral. Una dandyización tardía, brutal, militar-espiritualizante que llevaría "la revolución a la vida" a través del jugarse la vida. A través de la violenta fusión de figuras contrapuestas mostradas por Fanon: renacimiento-muerte, enriquecimiento-sacrificio, islamismo-atheísmo, niño-combatiente, mujer islámica-liberación femenina. La planicie espacial y temporal de las nuevas vanguardias políticas trabajan sobre fisuras de fisuras, desvanecimientos de desvanecimiento, desde zonas muertas devenidas un *collage identitario*. Residuos, muescas, huellas, trozos que resignifican la acción revolucionaria en un orden existencial. Más que dialectizar sus partes el combatiente revolucionario, el subversivo, el terrorista es definitivamente todo políticamente a la vez. Regresa para avanzar, se anticipa para encontrarse con el pretérito cultural, fusiona tradición y vanguardismo, tiempo campesino y metrópolis, rito ancestral y minifalda, residuos y resemantizaciones.

La lucha armada como metodología política que incorporó a tantos miles de jóvenes latinoamericanos a sus filas en los 60'-70' puede ser re-conocida en esta génesis de una nueva violencia gestada por una subjetividad/sensibilidad estética que abre el espacio político para el ejercicio de un severo proyecto revolucionario. La política a secas, después, reduce y fija las fronteras de esa originaria carga estética. La contrae programáticamente, establece los binarismos. La borra desde una trama férrea de reglas, normas y leyes inalterables de conductas diarias, de

"derecho" revolucionario. La desutopiza para transformarla en trabajo proletarizador de una sufrida pero ennoblecedora cadena industrial de militantes. Puede aventurarse que aquel *collage* político y cultural de base, contenía también el sueño lingüístico artístico y vanguardista de la técnica, gestador del tiempo de la Ilustración comunista.

## 2

Las generaciones de vanguardias armadas y no armadas de los años 60 y 70 en América Latina fueron utópicas, a condición que narremos esa historia política desde una reflexión cultural que hoy recodifica y en gran parte sustituye los mundos comprensivos de aquellos años. Fueron utópicas, si con tal denominación suplantamos un pasado en sus referencias, definiciones, verdades y conductas, por una lectura que hoy se constituye en el contexto de estudio de la llamada tradición moderna. Esto es, la revolución como pasado. Lectura de las antipodas por lo tanto, que liga en términos de biografía de textualidades aquel propósito político de una dictadura obrera y campesina para implementar el fin del capitalismo con el concepto etéreo de utopía que desde el siglo XVI en adelante se incorpora a la literatura sobre las condiciones del mundo histórico. Para algunos ensayistas la desaparición de la edad política y cultural de los 60 fue asimilada al fin de las utopías en América Latina, y el nuevo tiempo se planteó como el de las postilusiones en relación a tal vacío. Aquello fue el discurso desutopizado de un utopismo, leído ahora como sublimación utopista para un mundo sin utopías. Aquí, en este tránsito, quedó encerrado lo político y el arte en América Latina: su pasaje a una actualidad históricamente in-significante del cambio social.

Pero más allá de donde residió lo utópico pensado desde estudios culturales, planteos de añoranzas, cultos del recuerdo o extrañamientos ideológicos distanciados de aquella época, lo innegable es que fueron generaciones latinoamericanas de otro tiempo cultural. Conciencias internacionalistas en formación y en fraternidades. Inmersas en un fuerte espíritu de rebeldía frente a lo dado. Filtrando todo dilema por el tamiz de un compromiso social y político explícito. Descreídas de libertades democráticas reproductoras del sistema. Críticas de un humanismo burgués proclamando derechos y libertades individuales. Creyentes en un sujeto que determinaba a la historia, a los lenguajes, a los mundos simbólicos, y que con respecto a las violencias y barbaries del pasado se sintieron *mandatadas* a profundizar esa lucha, esa violencia asumida como inexorable, y casi nunca cuestionantes de esas lógicas de la historia como si hubiesen podido ser otras o acontecer de otra forma.

Desde los actuales exámenes críticos que tienden a revisitar las épocas como dimensiones culturales protagonizadas por moldes de lenguajes, discursos, imaginarios y escrituras, efectivamente los partidos marxistas, populistas, cristianos de izquierda, nacionalista- antiimpe-



rialistas y comunistas que hace 30 y 40 años lucharon por una sociedad socialista pueden ser reconocidos en la huella con que en Occidente se inscribe lo utópico, teniendo como fondo la apocalíptica y el milenarismo cristiano y la creencia de otra historia posible de los justos en la tierra. Arqueología desde la cual también se puede asimilar a las vanguardias sesenteras y su objetivo de poner fin al capitalismo dependiente con la bíblica revolución de los tiempos y el fin del Mal en la tierra que siglos antes propagaban diversas sectas en los arrabales de Roma o en el primer México colonial.

Las filiaciones de los pretéritos siempre son más hijas de las historiografías aventuradas que de la precariedad existencial con que se vivieron los presentes. Y tal vez sea bueno que así sea. La política gestada modernamente en tanto cita de ética y estética como esferas schillerianamente privilegiadas, creyeron más que ningún otro ámbito que la historia era su crítica indeclinable hasta arribar a los abismos de sentidos. Desde que la sociedad histórica es un artificio precario sin un más allá trascendente, las vanguardias consuman ese hueco en el mundo humano, tal como el arte moderno quedó seducido por las preguntas que alejan las respuesta. Pero lo cierto es que en aquellos años donde se condensaron en América Latina, África, Asia, USA y Europa triunfos electorales de las izquierdas, estrategias guerrilleras, procesos de guerras de liberación, protestas contraculturales y luchas obreras y estudiantiles, los protagonistas rebeldes latinoamericanos paradójicamente se autoreconocían en las afueras de todo bordado utópico. Despertencia que se verificó desde dos constelaciones discursivas que desconsideraron enunciar aquel presente como edad de utopías: una desde lo teórico-político, otra desde la propia experiencia de la historia.

Desde un punto de vista teórico-político en nuestro continente, las connotaciones del proyecto que remitían a lo utópico asumieron —para la conciencia revolucionaria— un sentido claramente negativo y en directa herencia con el planteo de Friedrich Engels quien en el XIX celebraba el pasaje hacia un socialismo científico que había dejado atrás el socialismo utópico, literario, moralista, hijo de relatos de viajes. Esto es, la necesidad de abandonar una interpretación de la historia situada en el puro plano de la reyería de las ideas, para acceder a lo que Marx denominará “el socialismo serio” de la materialidad de las fuerzas y relaciones productivas operando estructuralmente.

Es importante señalar este juego paradójico de performances del lenguaje político basculando entre distintos tiempos históricos en lo que hace al armado representacional del mundo venidero. Juegos discursivos que hoy adquieren una inusitada visibilidad a medida que agotan su vigencia y reviven en las distintas construcciones narrativas sobre el pasado moderno. La teoría científica marxista erradicó en el XIX la experiencia utópica por su trance casi mágico de un mundo a descubrir. La revolución de los 60' se inscribió en el legado de esa erradicación, rechazó enfáticamente ese trámite de un género, con una idea de la política como momento difícil y áspero en cuanto a engarzarse adecuadamente a una estructura neocapitalista de sofisticada explotación, inversiones, recursos y mundos ideológicos enajenantes desde los reinos de la hipermercancia. El pasaje del fantasma al partido en Karl Marx cobró inusitada dramaticidad vanguardista en la medida que el secreto revolucionario de la historia debía hacer frente a una pléthora de políticas falsas: a todo el resto. Y ese tránsito postfantasmático significaba el deslizamiento desde lo extraordinario de los mitos literarios a la yerma región de un futuro poblado por legislación científica. Tránsito que desde la Primera Internacional implicó una dificultosa y discutible creación artificiosa del momento subjetivo a partir del fin y reinicio de la leyenda, y más tarde desde una mecánica afiatada, profesionalizada, para hacer frente a lo inhóspito, a los poderes represores, a la intemperie institucional en el itinerario hacia otra sociedad histórica.

En segundo lugar se señalaba una perspectiva de experiencia con la historia. El socialismo científico que pretendió asegurar el transcurso hacia la meta poscapitalista bajo la forma de ley objetiva de fuerzas y relaciones sociales, es para el tiempo de los sesenta en América Latina una constatación espiritual y políticamente equívoca. Las revoluciones o sus ideas abortadas, perdidas, incumplidas, traicionadas, burocratizadas, el desplazamiento del cambio revolucionario desde un centro europeo hacia una periferia geográfica de crónicas incompletas, mostraban que la revolución iba siendo un desesperado salvataje frente a una barbarie. El socialismo no ya como coronación de

fuerzas infinitas despertadas en la historia: la razón progresiva, sino un evento para desarmar la racionalidad brutal y genocida enquistada en lo mismo. Algo que podía quedar incumplido a pesar de lo histórico materialista, o cumplido patológicamente y totalmente.

El momento subjetivo para la transformación exigió una cuota mucho mayor de renuncia, may y violencia, en una modernidad capitalista en gran parte realizada en sentido negativo para las fuerzas de trabajo y una experiencia socialista ya viciada en muchos. Pues. Puede decirse que la experiencia de América Latina suma el clásico forzamiento leninista de provocar o viera viento y marea la revolución, y entre muchas otras cosas confirma con ese modelo la puesta en cuestión su arribo inevitable, la comprobada neutralización del reformismo, y las falsas revoluciones maldadas.

Los nuevos sujetos, metodologías, m y z e y zonas geográficas elegidas, es decir, el quid de nuevas izquierdas latinoamericanas en su remoción los modos de la revolución, en realidad la destinan vez a un tiempo de vanguardias, pero al costo de sus últimas vanguardias. Desde una perspectiva política y cultural las vanguardias reabren otra vóterpotencial del proyecto moderno pero en una encrucijada histórica donde ese gesto de voluntarismo radical se viene en realidad una última contienda para respere por el verdadero o falso carácter de la política y por lo mítico transformador. Parafraseando la hegeliana del arte, hubo un exceso de conciencia y exacu acumulado, para la creación de la obra que por fin a las obras.

Dicho de otra manera: sin saberlo la vanguardia en América Latina desde la revolución de los 60' y 70' había devenido en caudal cultural extremo, por defección en parte de sus viejos protagonistas según la teoría his: obra: obreros y en mucha menor medida campesinos. Le sente sentido las vanguardias se ven obligadas no sólo a participar a las masas, sino a sustituirlas de cabo a raña es la escena decisiva de la guerra de guerrillas: a ejercer su suerte de representación de la representación con quopone y se extenúa la experiencia revolucionaria. La gloria no precisa ya de un titanismo bolchevique para la praxis socializada del ciudadano en la ciudad, el trabajador en la fábrica, el campesino en lo rural, el estudiante en la universidad, sino de un buen soldado profesional de un representante, de un sin representados. E, la representación estallada, la pérdida de referencias, el estallido figurativo de las ideologías “de c. Ta”. Tal vez la experiencia del Che Guevara en Bolivia que esto de manera elocuente: una avanzada inta pora por una elite simbólica de otro lugar, mítica de otra, oria, intelectual de otra política, estratégica de otra. En fin, casi la construcción absoluta de lo actual en lo real.

Si el legado de Marx desutopizó las liras ruras reclamantes de otro orden social, las vanguardias la ajo la simbólica del castrismo-guevarismo asumen un encesencamiento de un privilegio a favor que otorga leyes leyes del capitalismo al sujeto explotado. Y compena pèrsa pérdida

utópica transformada en parco dato científico indefectible, con un exceso productivo para el campo cultural moderno incidiendo en el impulso político. Las vanguardias latinoamericanas producen una sobre dosis de sentido. Cumplen, como elite, la totalidad de la escena cultural, hospedan todos los significados de una época. Algo que podría asimilarse a ese plus de significado que Hans Gadamer detecta en el hacer artístico como capacidad de interpelación. Saturan el mensaje hacia un universo letrado, a expensas del alejamiento de la conciencia masificada.

En un diálogo que en 1976 tuve en París con Régis Debray y publiqué ese mismo año, el intelectual francés señalaba: “la derrota de las izquierdas en América Latina pone hoy fin definitivo a la revolución anticapitalista en Occidente que se había iniciado en el siglo XIX en Europa. Los años 60' y 70' tuvieron un último campo de la revolución, y ese fue América Latina. En Europa ya había muerto hacia tiempo, en Estados Unidos nunca existió tal posibilidad. Es en América Latina donde todos los elementos políticos, ideológicos y culturales se habían reunido como nunca antes: miles de cuadros militantes de buena escolaridad asumiendo un compromiso total, un vasto campo intelectual y universitario integrado a la revolución, el arte y la literatura con plena conciencia de la época, teorías económicas específicas arduamente elaboradas, y este mundo de la revolución trabajando sobre masas concientes de un cambio popular. No hay antecedentes en Occidente y la revolución de tal reunión de elementos favorables. Todo estaba dado para el gran combate.”

Resultan por demás significativas las palabras de Debray, uno de los teóricos más leído por las vanguardias armadas que se establecieron en Guatemala, Colombia, Venezuela, Perú, Uruguay, Brasil, Bolivia, Argentina y parte de la izquierda chilena entre 1960 y 1975. Por detrás de su caracterización de una época política aparece, entre brumas, las figuras de los dos gladiadores: un campo cultural y las fuerzas armadas.

Esa vanguardia finalmente fue el gran acontecer de la idea revolucionaria: en su insuperable soledad, en su mesianismo heroico, en su narcisista soberbia, en su ensimismamiento crítico-romántico, en su espera de lo salvífico. El acontecer de la revolución fue fundamentalmente el relato de un relato extraído de la novelística como apuntaba Roland Barthes en 1960 deduciendo los diversos papeles del intelectual. La vanguardia es la conciencia enunciativa, en pasado, de un relato que hace y que la hace. Es la voz del héroe de la poética moderna que transcurre antes del desquicio creativo. La vanguardia armada fue una estética antedatada y diferida, que se volvía extraño presente político como pura promesa: de ese ataque comando, robo de dinero, secuestro, expropiación de armas emergiera el mundo nuevo, o ya había emergido el mundo otro. En ambos casos las temporalidades chocaban entre sí como producción del acto. Y América Latina habría asistido a ese último acto de la revolución como una inmensa carga de literalidad y tragedia en cuanto a su epílogo. El fin de un tiempo devorado por “otro tiempo” político, exigió sobre todo la muerte física y el



tormento de una vasta cultura letrada que se transfiguró, desde el arma, para ocupar el vacío de la revolución: su cancelación. De tal manera lo que en la Europa del 68 fue violencia metafórica, evocadora de las primeras dos décadas del siglo, en América Latina fue la marca de los muertos, de los asesinados, del exterminio.

Nada hubo de utópico en la generación latinoamericana y su misión de detener la barbarie de un capitalismo al que se leía cada vez con más capacidades técnicas, militares y culturales de poder y de mercado para sojuzgar, enajenar y unidimensionalizar a lo humano, a las masas, a los sujetos subalternos. La empresa de la revolución implicó de sus participantes para labrar el momento sujeto/subjetivo, desclasamientos personales, desintegraciones identitarias íntimas, convertir toda relación en conflicto de ideologías preestablecidas, articular toda experiencia social a un rasero ideológico protector, asumir la irracional violencia biopolítica primera y última de dar muerte o morir. En resumen, subordinar la experiencia con el mundo. Todo fue política hacia la propia intimidad: una relación productora, paulista, de un otro al que se era.

El tiempo político de los 60 transcurrió sobre el filo de un cuchillo. La radicalización y excepcionalidad ideológica que presidió el hecho revolucionario antirreformista, presuponia de distintas maneras el peligro de la no-revolución. La vanguardia en su estado extremo es también hija de la posible supresión del cambio histórico. Por debajo de las religiosidades de las izquierdas, de las fe en las teorías y en los caudillos providenciales respiraba un relato inasible, velado, reconvertido en titanismo. Relato que en realidad avisa el gran desierto de los hombres, la bestial indisposición del mundo al cumplimiento de la verdad y la justicia: el camino interminable del sacrificio cubano, un futuro plagado con el napalm para los muchos Vietnams que aguardaban a América Latina, las grandes matanzas de cuadros políticos. La vanguardia fue la llamada a desutopizar la revolución para cumplirla. Esa fue la marca de los 60': no hablar de la revolución, hacerla. Entrar en el silencio de una fragua. Inter-narse en el peligro, la persecución, la vida vigilada, la faena solapada, el comando armado. Sin relato no hay utopía: fue una productividad en un mundo todavía muerto.

La figura de la vanguardia política refiere a la legitimización y hegemonía de un subjetivización individual y colectiva en el campo de la cultura de izquierda que estableció el pasaje del mundo de las ideas a la acción directa, y la construcción de una práctica demitificadora y a la vez reificadora de la política desde esas propias izquierdas para una empresa inmediata: hacer de verdad la revolución.

En los desencuentros y desconuelos entre lenguaje y mundo que procesó el siglo XX en el continente, las vanguardias de los 60' resultaron el eslabón final de un espíritu modernista ejercido como imperativo político-categorico: cumplir la modernidad. ¿A qué mundo hacían referencia en América Latina las europeas ideas de democracia, progreso, liberalismo, desarrollo, sistema institucional? A ningún mundo tocable, verificable. La experiencia de un deber ser modernista exigió por lo tanto una torsión discursiva suprema: cómo construir la escena histórica que debía ser cancelada. Era preciso depositar en un texto teórico renovador el deseo de una historia a inscribir y sustraer: dependencia, subdesarrollo, imperialismo, burguesías legítimas y falsas, versiones del pasados oficiales y alternativas, clase medias nacionalizadas o gringas, colonialismo de nuevo cúneo, inédito mundo tercero, ejércitos democráticos o de ocupación. Este fue el gigantesco ensayismo social constructor de un tiempo para consumir el fin de un tiempo histórico.

Propuestas que necesitaron de una doble intervención política: la de una modernidad capitalista que alcanzase a reconocerse a sí misma para recién lograr socialmente suprimirse. Las vanguardias se vieron precisadas a leer un mundo de identidades y premisas sociales y nacionales fuertes frente a la zozobra. Indiscutibles frente a lo difícil de discernir. Confirmatorias frente a dudoso. Todo necesitó ser absolutamente representable, hilable y engarzable entre ética, política y estética. Como si el esfuerzo utópico hubiese consistido en el armado de un presente-pasado previo a la revolución. El armado de su probabilidad escénica. Como si la utopía fuese la posibilidad en sí de la historia, ahí donde muchas teorías europeas magnas habían hablado desde el XIX de pueblos sin historias. Las vanguardias acumularon de una manera exasperada, reposición biográfica y olvido, liberación y destino, literatura y realidad, condiciones y violentación de condiciones. Una escritura dramática, épica, de contrarios, mitos y contramitos. Una puesta en escena de actores y tramas.

Las vanguardias latinoamericanas en este sentido fueron una subjetivización social que pretendió *quebrar* y *consolidar* al mismo tiempo racionalizaciones históricas dadas. Su programática se aproximó al máximo a las formas, racionalidades y espacios consagrados del poder político e ideológico a destruir: confrontar como contrapoder

con la ciudadela estatal más concentrada, cuarteles militares, grandes bancos, centrales policiales, grandes unidades fabriles. En un mismo gesto la vanguardia incrementa políticamente la disputa por los poderes sociales decisivos, a la vez que despotencia las políticas autonomizadas en espacios, prácticas y lenguajes específicos de la sociedad, experiencias que son desprovistas de voces y valores propios. Resultaba preciso perder las identidades funcionalizadas, domesticadas en lo social y laboral, para



conformar una identidad inscrita en ruptura con las expectativas del orden vigente: era preciso actuar como espejo frente a la arquitectura de poderes enemiga.

El contrapeso a esa compactación en una misma lógica en disputa, fue el ejercicio de una praxis contrasistémica. La vanguardia política proyectó un mundo sin mediaciones institucionales distraentes, sin idiosincrasias neutralizadas, sin productos críticos ambivalentes, sin parcelas de acción inoperantes, sin críticas desagregadas y

efímeras. Un purismo político extremo, emboscado, rupturista, de alta capacidad difusora en su mensaje, que en realidad gestó en lo social un primer extrañamiento a su presencia: ¿Es esto política?

La diversidad falseaba, la mezcla política desorientaba, distanciaba de la disputa por las representaciones de la revolución.

Esta trayectoria contra-fragmentadora de la vanguardia necesitó y a la vez creó una subjetividad perfeccionada, progresada, trabajada en términos pedagógicos. El participante precisó mostrar un perfil en las antípodas de una evolución personal común, natural, silvestre. Si la historia exterior venía objetivamente dada por las leyes materialistas, el momento subjetivo, el interior, era una fragua idealista excepcional. Una subjetividad formada en la saga de los sentidos trascendentes.

La vanguardia fue básicamente anti-espontánea, eludió las ídolas de lo contracultural, se diferenció claramente del hippismo contestatario, para situarse en una ardua y metafísica formación personal, más vinculada al héroe de las novelas de formación cultural del idealismo alemán del XVIII. Dicha novelística compartió con el cuadro político de vanguardia la mítica idea de un proceso de *instrucción*, que tanto en el género como en la lucha revolucionaria se inscribía como experiencia hacia una conciencia superior que de por sí la experiencia del simple mundo no otorgaba. Es decir, el género trató de la búsqueda de sí mismo en un mundo que básicamente cancelaba ese objetivo. Un progreso moral y metafísico de la historia interna del yo, planos que pueden aplicarse tanto a aquella novelística afectada al *Bildung* como a la participación en un aparato de la vanguardia política.

El pasaje reduccionista a la política donde las partes imprevisibles y desprendidas de la comunidad son reunidas por la mirada de una vanguardia que rechaza los márgenes, se articula con un trazo contrapuesto de la propia vanguardia. Un recorrido donde los escenarios consagrados de la producción cultural resultan abandonados hacia las periferias, sótanos e invisibilidad de una nueva trama de izquierda. La vanguardia obligó a invertir las formas de incidencia política en el campo cultural, campo socialmente determinante para la propia constitución de la vanguardia. Se trató de exiliarse de los espacios protagónicos donde las instituciones y lo institucional habían fijado la cultura democrática y centrado los acontecimientos en relación al canon, lo reconocido, establecido, sus públicos y modos de la crítica o el saber. El alumno universitario se destierra del claustro hacia la calle, el barrio o la célula armada. El profesor secundariza su práctica académica a partir de su condición de cuadro político revolucionario dedicado a otras tareas. El político rechaza su integración en los clásicos partidos reformistas parlamentarios. El militante de clase media se proletariza, el artista se aparta de los sitios productivos y lugares que sustentan la institución arte, galería, teatros,



publicidad, publicaciones de libros: renuncia a la esfera burguesa de lo creativo inocuo para la revolución.

El escritor Rodolfo Walsh planteó en 1970 "Es evidente que la denuncia, traducida al arte de la novela, se vuelve inofensiva, no molesta para nada, se sacraliza como arte. No concibo hoy el arte si no está relacionado directamente con la política... Occidente ha hecho del escritor la prostituta del barrio, para desacralizar ese papel tenés que cuestionarle todo. Ningún escritor de derecha se plantea si debe seguir haciendo literatura, solamente se plantea este problema el escritor de izquierda." Un documento del Frente de Trabajadores de la Cultura del Ejército Revolucionario del Pueblo expresó en 1969: "Es el tiempo del combatiente, de aquel que renunció a encontrar el falso sentido de su vida en la profesión, en la academia, en la creación artística, en la crítica intelectual, y ahora encuentra en los ámbitos políticos de la revolución un nuevo lenguaje para comunicarse y ser parte del pueblo en marcha". El escritor Roque Dalton inauguró en 1969 en La Habana el Congreso "El intelectual y la Sociedad" afirmando: "hacemos este congreso para una América Latina preñada de revolución hasta los huesos, nuestro tiempo está embarazado de futuro y nosotros somos demasiado fieles al pasado, nuestro peor enemigo. ¿Debo darle más importancia a terminar mi importantísima novela o a asumir las tareas que me plantea el partido o la guerrilla? Creemos que un buen escritor en una guerrilla está más cerca de la esperanza y de él mismo, que quien se limita a ser crítico de su sociedad dos veces por día".

8

Esta contra-praxis militante debía reponer la historia invisible. La vanguardia política, en la construcción de su propia subjetividad, expuso el proceso de producción y no del arte hacia la vida sino del ser social hacia una esfera política que al desbordarse impediría toda estrategia de dominio con sus mundos aparenciales. Esto exigió una práctica que significó dos experiencias contradictorias, abstractas y nunca resueltas. Por una parte, quebrar relaciones enajenantes de mercado e institucionales de consumo, función, papel y burocráticas, que con su alta carga simbolizante negaban toda otra relación refundadora del ser social: la relación con la pobreza, el explotado, el discriminado. A su vez, esta aproximación al universo de la víctima social representó paradójicamente una experiencia de acentuación de las diferencias entre historias personales y mundos de pertenencia.

El cuadro revolucionario llevado a zonas populares y fabriles portaba conciencias, tiempos, lenguajes e historias de vida, del ser/aparentar, de lo público/ clandestino, disímiles a la cotidianidad del trabajador, del carenciado, el núcleo familiar típico. El pasaje geográfico-escenográfico de clase forzó una sobreactuación militante de vanguardia. Representar una vida ilusoriamente "natural" compenetradora de otra biografía. Una impostación que si bien alcanzó muchas veces a integrarse auténticamente en zonas populares, por lo general se puso dramáticamente en

evidencia durante la etapa de la represión, con el recelo y el descompromiso de los vecinos y trabajadores con respecto a los perseguidos y delatados, y hasta dinamizó el "por algo será" de los testigos populares con respecto a militantes caídos.

La vanguardia buscó respuesta a una pregunta que sintió sustancial y había fosilizado el proyecto revolucionario de las izquierdas tradicionales: ¿cómo inscribirse en ese mundo del otro, para que no despertezca para siempre? ¿Cómo corporizar el simple estado de conciencia lúcida? ¿Cómo representar un sí mismo que aparecía imposible de inscribir socialmente como un sí mismo proletario o popular? La subjetivización militante fue esa extensión política (ya no sólo literaria) que encontró en la renegación íntima la supuesta unidad de medida para fijar el ser revolucionario inconmensurable. Esto es, fuera de representación cooptadora. En ese pasaje físico la vanguardia sintió lograr la medida de lo que no tenía representación admitida. La epopeya política de la pequeña burguesía vanguardista significó encontrar la forma para esa representación informe, postergada, lo que obligó a una cosmética del cuadro político reconfigurado, culturalmente producido. Puede verse a ese yo militante de los 60 como una radicalización de aquel desclasamiento del artista burgués del XIX en el campo de la cultura, así como su viaje hacia otros espacios marginales en la metrópolis heredó un hacerse a sí mismo, atravesar aduanas de la urbe, salir y entrar de escenas que inauguró la metrópolis y consumó la Urbe Guerrillera. Travestismo a la vez sacrificial y narcisista del militante. Para el deber político ingresó una estética del semblante, del yo ficticio, de las nuevas señas corporales hacia la acción directa. Ese destierro de un sí mismo cultural, intelectual, profesional, sentido como parasitario, representó también la avanzada de un populismo anti-intelectual que en gran parte fue el mensaje hegemónico del arte comprometido en los 70'. Sin embargo el nuevo teatro tempo-espacial de operaciones elegido, el destino del militante de los 60 y 70, no produjo otra historia integradora, un nuevo mundo de la revolución, tal como lo desnuda por ejemplo el film *Los Rubios* de Albertina Carri. En los testimonios de los testigos sobre esos militantes "rubios" secuestrados por la policía, habitantes de un barrio suburbano popular, late la sensación de que fueron siempre un núcleo familiar visitante, extraño, diferente, inasimilados por la vecindad, y recordados como casi intrusos.

9

Regresando a la utopía: el examen de dicha noción debe situarse dentro de la presente crisis de lo político, y luego de que se verificara en el último cuarto de siglo latinoamericano una actualización de falaces ingenierías democráticas, de contratos sociales para la pura gobernabilidad, y una concreta neutralización epocal de toda lucha por una efectiva justicia social. Estos datos petrificadores de lo que antes se creía era la larga marcha de la conciencia moderna, exigió también una operatoria sobre la historia de las ideas, que entre otras vicisitudes contiene el argumento



del fin de las utopías. En una escena mundial signada por los teólogos del mercado y sus iglesias, por las doctrinas de la positividad del desempleo, por el dinero controlando toda programación electoral, por un fundamentalismo cristiano protestante dueño guerro del mundo, en ese marco se trata de catalogar de qué se habla cuando se habla de lo utópico.

Sin duda ya no se plantean utopías. Hoy se construye el relato de los tiempos utópicos. La utopía en su fin dibujaría una frontera que nos separa de una violenta, luctuosa y fracasada idea de revolución latinoamericana. La evidencia del fin de lo utópico la da esta reutopización no ya de la historia, sino de la utopía. La utopía es hoy utópica, en el sentido de representación de la representación con que lo tardomoderno se ve destinado a deconstruir lo que alude o menta, a un *déja vu* de las enunciaciones, a poner en evidencia que toda la carga de la política se ha trasladado hoy al complejo plano de lo estético como experiencia red desplegada e imprevisible. Enunciar la utopía es entonces inevitablemente desmantelarla, palpar su cesación.

Si Karl Marx acusó a la literatura utópica de una representación sin representantes, de falta de seriedad frente a las clases sociales en el capitalismo, la utopía hoy retornó a esa evidencia de un sujeto utópico desaparecido, de una palabra sin anclaje. El fin de la utopía suspende la utopía al utopizarla. La utopía de la utopía no es otra cosa que la utopía en abismo. La volatilización de sus significados. La tarea intelectual crítica debe confrontar entonces con esta utopización de la utopía, o con el modo que adquirió la historia de las cosas y sus fantasmas también en este caso. Su suspensión pareciera develarnos su origen: la utopía no fue otra cosa que hablar de su ausencia absoluta.

*(Los vínculos familiares como tramas subjetivas de la historia)*

**La noción de identidad ronda el destino de los huérfanos de la violencia y desafía a la comunidad, desde un fondo oscuro que supera la racionalidad de los montajes legales pensados para la soldadura social.**

**Los testimonios de los ahora jóvenes hijos de militantes reiteran una situación común en su niñez, en la que debieron vivir, entre otras situaciones, el sigilo de la clandestinidad a través de sus nombres —falsos en muchos casos, o no siempre inscriptos legalmente— ya sea en el interior del país como fuera de sus fronteras, cuando los trasladaban con documentos fraguados. La situación de riesgo adherida a su identidad, se prolongó por lo tanto hasta los primeros años de democracia.**



1.

En sus intervenciones públicas por la demanda de justicia y memoria, los familiares de las víctimas de la dictadura de los 70 aunaron estética y política, al concebir sus prácticas desde diversos modos y grados de representación. Las Madres de Plaza de Mayo avanzaron desde el inicial diseño sobre el pavimento o afiches del contorno de cuerpos para aludir al anonimato de la desaparición colectiva (las sucesivas marchas del “siluetazo” en los 80), al lleno biográfico de las fotografías ampliadas que acompañan sus marchas hasta el presente. Retrocediendo en el tiempo, las Abuelas saquearon de los álbumes familiares las imágenes de sus hijos cuando pequeños como partes de prueba de semejanza física con los nietos robados, mientras consolidaron la conciencia social de su reclamo a través de campañas permanentes que recurren a la dramatización del tema en spots publicitarios y en la escena a través del Teatro por la Identidad. HIJOS<sup>1</sup>, por su parte, depositó también en lo visual el peso de sus estrategias de identificación, a través de videos, películas, fotografías y diversos modos de intervención escénica: de los “escrachos” a la performance teatral pasando por la instalación, sus prácticas son concebidas desde la interconexión entre los diferentes “soportes” y lenguajes.

La búsqueda y utilización de múltiples medios expresivos como herramientas de crítica y de construcción de la memoria —simultáneas a las estrategias que articulan sus demandas de justicia en el plano jurídico y legal—, integran una constelación de prácticas en las que familia y parentesco emergen desde su condición política.<sup>2</sup> Los contrarelatos con los que los familiares de las víctimas ponen a circular su trabajo memorialista hacen eje en la filiación y la genealogía como claves para referir la carga traumática de la violencia del pasado. Con una nueva legitimación de cuerpos y afectos, sus enunciados ensayan el desciframiento del trauma a partir de la elaboración de un duelo privado, pero aunque en cada historia aglomeran una causa singular lo gran entablar, por separado o en conjunto, una relación profunda con el presente de la experiencia colectiva. En esa dirección, esta convergencia de voces construye nuevas figuras posibles de comunidad ya que al expresar la resistencia y rechazo a las estrategias de obliteración de la justicia acometida por poderes sucesivos, aportan a la recuperación de una memoria y una historia fracturadas por la atrocidad. Mientras reflexionan, a la vez, sobre la relación entre estética, ética y política frente a hechos históricos que vuelven esa relación necesaria, ya sea al concebir otros modos de ser de las imágenes y el relato, al desplazar el vínculo entre estética y política de una lógica única de expresión y al establecer un régimen ético para esa difícil y

siempre compleja relación entre los acontecimientos trágicos y su representación.<sup>3</sup>

2.

Retomo estos postulados para describir las intervenciones estéticas de los hijos de los desaparecidos, que figuran hoy como enclaves a descifrar dentro de la grilla general de los relatos del presente. Películas, obras de teatro, fotografía, diseño gráfico, pintura: abordan distintos lenguajes artísticos a modo de pacto con los espectros amados y con su memoria para sustraerse, al mismo tiempo, al imperativo compacto de la herencia. Seleccionan, evocan, invocan, en el hueco de una ausencia que define y construye para ellos el campo de lo memorable, situando su práctica como derecho y a la vez como deber, para recuperar lazos entre lo que es y lo que fue. Su insistencia testimonial sobre el pasado en el que subrayan el protagonismo heroico de sus padres militantes ha sido interpretada como expresión de identificación ideológica con aquella generación de los setenta que unida al subjetivismo afectivo de su enunciación, redundan en la esterilidad de su eficacia política.<sup>4</sup> Quizás resulte insostenible que las consecuencias traumáticas de la brutal ablación familiar acometida en el pasado marque sus acciones y prácticas desde el sello de lo personal antes que como programa colectivo.<sup>5</sup> Más allá de los principios complejos y aún contradictorios que orientan su voluntad de intervención, en sus producciones estéticas o en los discursos testimoniales que aquellas vehiculan, los hijos intentan volver tangible el recuerdo de una cotidianeidad doméstica borroneada en el tiempo, de un imaginario de circulación de afectos, de cercanía de los cuerpos y sobre todo, restituir los signos de una leyenda encabezada por la figura del padre arrancado por la violencia. Recuperado desde el perfil de héroe de una epopeya histórica, la voluntad de rememoración deja asomar sin embargo en sus desvíos, en los intersticios de cada discurso expresivo, la demanda por aquel que eligió por un deseo —aún cuando la muerte era una de las alternativas de esa elección— antes que garantizar a los hijos su presencia. Por la vía de un desajuste de emblemas, dejan entrever entonces una imagen indecible entre el perfil épico de padres protagonistas de una gesta histórica colectiva y a la vez desertores en la economía de los afectos privados.

¿Qué hacer con estos textos episódicos, a veces vueltos sobre sí mismos, literalmente colgados del pasado al que mitifican pero al que no pocas veces se atreven a desafiar?

Son narraciones casi siempre apremiantes, acosadoras del pasado y a la vez frágiles en su con-

tradición —hasta un punto, expresión de la anomalía que se reserva a las referencias al pasado de parte de quien no vivió en él sus experiencias—, caracterizadas por su apariencia enfática o excesiva dentro de la economía austera del discurso histórico. Pero las incursiones de los hijos (“hijos” en sentido general, no me refiero aquí sólo a quienes pertenecen a la asociación que los nuclea con ese nombre porque no todos se expresan institucionalmente), investigando, rehaciendo, imaginando cómo representar las experiencias de sus padres, sea desde su compromiso militante o desde el hueco de su desaparición, significan la oportunidad de consolidar un discurso cívico a partir de su identidad generacional.

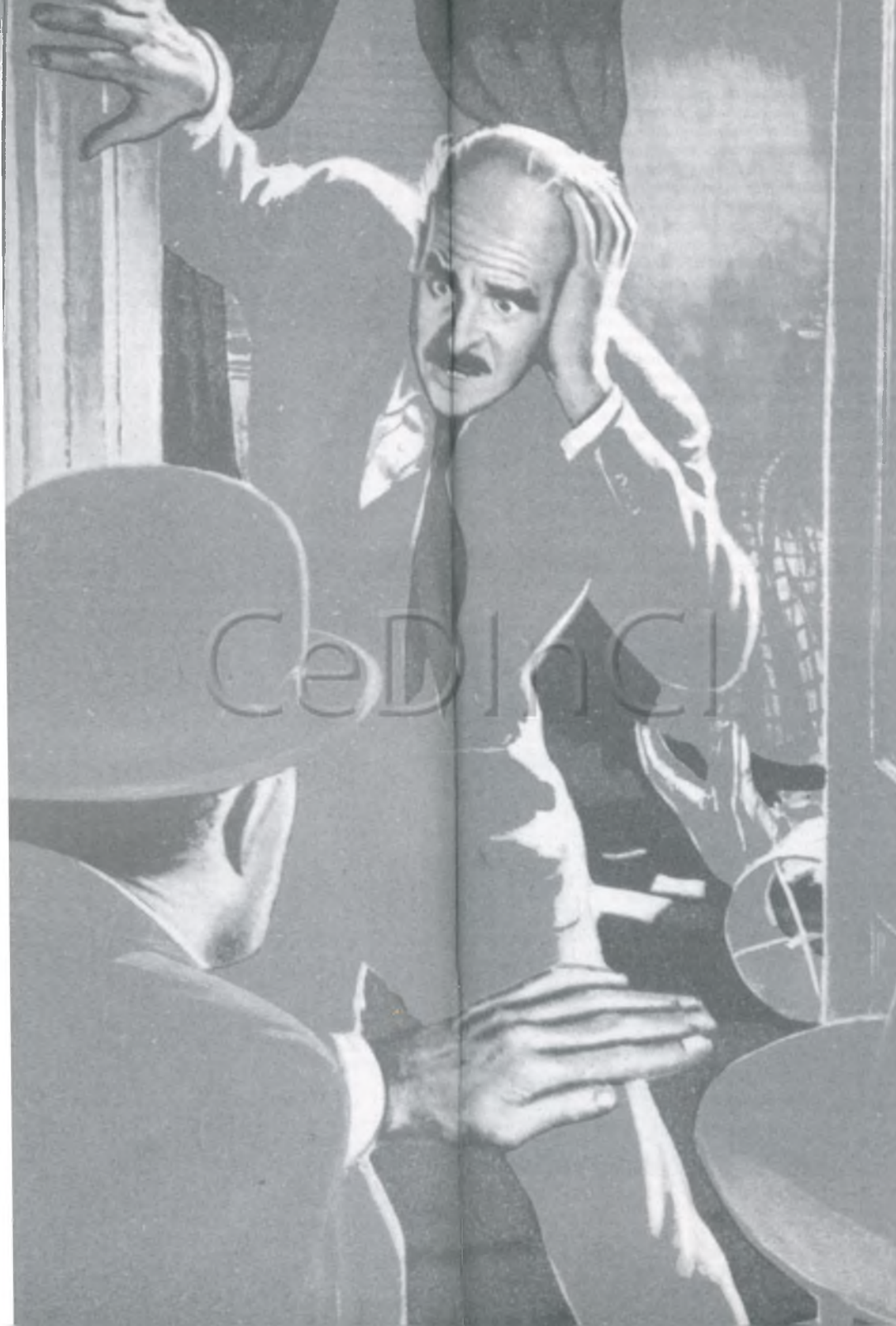
### 3.

La noción de identidad ronda el destino de los huérfanos de la violencia y desafía a la comunidad, desde un fondo oscuro que supera la racionalidad de los montajes legales pensados para la soldadura social.

Así, los hijos regresan como desarraigados al propio origen a buscar, en principio, una respuesta para la petición mínima que deben enfrentar como sujetos: ¿cómo te llamas?. Esta pregunta por el nombre, que para Derrida cifra la condición de hospitalidad con un *extranjero*<sup>6</sup>, invierte su trayectoria y se formula desde los hijos como hipótesis de generación. Ellos mismos como extranjeros en el tiempo de sus padres, apartados de su experiencia política y de los *lugares y acontecimientos* de una historia, se asoman a aquellas vivencias con los ojos vírgenes del recién llegado, del otro.

“Lo que era extraño era cómo llamábamos la atención en ese lugar”, dice la actriz Analía Couceyro que interpreta el papel de Albertina Carri en la película de esta última, *Los rubios*,<sup>7</sup> describiendo la vuelta al barrio de la infancia. “No era sólo por las cámaras. Éramos como un punto blanco que se movía y era evidente que no éramos de ahí. Éramos como extranjeros para ese lugar. Me imagino que parecido a lo que pasaba en ese momento con mis padres. Estábamos desde otro lado”. Como antes con sus familias, casi siempre clandestinas por la militancia de sus padres, hoy los hijos se ven desterrados de su procedencia y asedian el pasado familiar con estrategias que suelen adoptar las alternativas cambiantes de choques y reconquistas, de ganancias o derrotas.

La heroicidad de la guerra tenía un complemento en el teatro de la vida privada, en el que la descendencia debía aceptar ser la continuación del logros de las batallas: su existencia como garantía contra la posible —en determinado momento, segura— derrota. “Los hijos son nuestra retaguardia” decía



Mario Firmenich entrevistado por García Márquez a fines de los 70<sup>8</sup>, a modo de testamento imaginario de una utopía. Pero puede interpretarse a la vez como corolario implícito de aquella participación involuntaria de los niños en los rigores cotidianos de la vanguardia armada.<sup>9</sup>

Los testimonios de los ahora jóvenes hijos de militantes reiteran una situación común en su niñez, en la que debieron vivir, entre otras situaciones, el siglo de la clandestinidad a través de sus nombres —falsos en muchos casos, o no siempre inscriptos legalmente— ya sea en el interior del país como fuera de sus fronteras, cuando los trasladaban con documentos fraguados. La situación de riesgo adherida a su identidad, se prolongó por lo tanto hasta los primeros años de democracia.<sup>10</sup> Una parte importante de esa generación de descendientes debió atravesar un laberinto legal para restablecer o adquirir por primera vez sus filiaciones, para poner en orden una identidad que se debatía entre la naturaleza biológica (la de la sangre) y la simbólica (el relato fundador, cubierto en muchos casos por la adopción de hijos de los compañeros caídos).<sup>11</sup>

Las estrategias de intervención de los integrantes de la asociación HIJOS, por ejemplo, basadas en actuaciones que invariablemente funden arte, historia personal y colectiva, suelen aludir de diversos modos al sesgo ficcional de las instituciones legales o jurídicas, pero no dejan de subrayar el carácter decisivo de las marcas de la filiación como germen de la identidad personal. En la medida que en primer término parten de una cita consigo mismos, su búsqueda tiene los rasgos de la apropiación y la identificación narcisística (“es mi sangre, es yo”), en principio porque la reapropiación del pasado es “siempre específica, al igual que el sentido de los acontecimientos familiares es irreductiblemente singular”.<sup>12</sup> Pero partiendo de esa reserva de referencias personales, de saberes, de recuerdos, de emblemas (fotografías, lugares, canciones, olores, nombres de pila, etc.) HIJOS revierte cada iniciativa personal de memoria, en la comunidad de recuerdos que los afilia como familia desde su condición común de huérfanos de la violencia. La epopeya del grupo crece con el relato de las experiencias individuales. La fuerza de su proyecto descansa, precisamente, en ese empuje identitario. A través de los testimonios fílmicos, videográficos, de las fotografías o las instalaciones, cada uno narra y confronta su respectiva historia en una memoria babélica, con la conciencia de un apego y a la vez de una separación. A partir del hecho de que “la memoria de la tragedia deja marcas compartidas”,<sup>13</sup> HIJOS construye una suerte de memoria intergeneracional: su identidad se cimenta con la cadena múltiple que los liga tanto a los propios padres que los preceden, como a los miembros de su comunidad generacional que los reemplaza.

## 4.

Tensados entre el deber y la demanda, la vuelta al origen conlleva interrogantes que apuntan a la legalidad del nombre, a la garantía de una filiación o a la legitimación de una herencia.

En *Los rubios* Albertina Carri, explicita la decisión de su itinerario de regreso con una cita de Régine Robin: "La necesidad de defender la propia identidad se desata cuando esta se ve amenazada". "En mi caso, aclara, el estigma de la amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia en la que decir mi apellido implicaba peligro o rechazo. Y hoy decir mi apellido en determinados círculos todavía implica miradas extrañas, una mezcla de desconcierto y piedad". En la película *Papá Iván*<sup>14</sup>, María Inés Roqué da su propia versión de esa amenaza que también se descuelga de un nombre y de una mirada: "Digo mi nombre y me ven como la hija del héroe... A mí, que siempre dije que prefería tener un padre vivo que un héroe muerto".

Las películas de Carri y Roqué, o las fotografías con las que Lucila Quieto restablece escenas y lugares de los 70 para yuxtaponer en ellas su rostro o su cuerpo junto a la figura de su padre desaparecido<sup>15</sup>, son prácticas de movilización de la memoria que las hijas cumplen guiadas, de entrada, por las cláusulas de la ley del nombre. Lanzadas en esa dirección, ellas parecen sondear el pasado familiar bajo el principio de "adicción al padre" que, más allá de la novela freudiana, encontraba su punto extremo de ficción en la tragedia griega: en nombre de la ley del nombre o de la transmisión pendiente las intervenciones de estas hijas insisten, como la diosa Atenea, en conceder al logos paterno el precepto rector de la escena del pasado.<sup>16</sup>

En la película *Los rubios*, Albertina Carri lleva a la misma forma del relato su propia imposibilidad de recordar a sus padres, los sociólogos y militantes Roberto Carri y Ana María Caruso, secuestrados y desaparecidos en 1977 cuando ella tenía 3 años de edad. Desde el inicio hace comparecer al padre a través de los fragmentos de uno de sus textos teórico políticos más conocidos, leídos por la actriz que interpreta en el film a la narradora.<sup>17</sup> El discurso ideológico paterno en conflicto con los afectos filiales marca también el comienzo de *Papá Iván*, el film-encuesta que María Inés Roqué realizó sobre la desaparición de su padre, Iván Roqué, fundador de las FAR. Sin buscar en su caso mediaciones ficcionales, allí lee una carta testamento que el padre dirigió a ella y a su hermano cuando eran pequeños, antes de su pasaje a la clandestinidad en 1972. En esa larga carta el padre desgana las justificaciones políticas e ideológicas de su elección por la violencia armada, en la que se escucha la moral implícita (detrás de todo testamento hay una moral) que compensa el abandono de los hijos con

la legitimidad histórica de una causa colectiva. Su voz a cargo del enunciado en primera persona del texto paterno establece una perturbadora superposición de cuerpos, comparable de algún modo a la convivencia que logra Lucila Quieto en el espacio más literal y categórico de la imagen fotográfica. En cada caso, el espectro del padre encabeza el itinerario del regreso a la casa del pasado, a la escena de familia, desde un destierro que sin embargo, concede antes al parricidio que a la repetición. "El extranjero, describe Derrida, sacude el dogmatismo amenazante del logos paterno (...) como si debiera refutar la autoridad del jefe, del padre, del amo de la familia".<sup>18</sup> Reemplazar por lo tanto el dogma paterno y sus peticiones razonables, traducir la lengua heredada a la propia, es el principio que orienta en las hijas esta voluntad de relato, por el que dan entrada a la voz de la potestad, para solaparla con la suya y finalmente reemplazarla con los contenidos de un nuevo inventario.

Con la madre, el principio femenino entra por detrás o de costado en el escenario de la contienda con el pasado familiar. Ya sea invocada o presente, la madre asoma en el relato de las hijas como bastión de otro modo de la verdad o como frontón disponible para el reclamo. En *Los rubios*, Albertina Carri no cuida precisamente la simetría en la asig-

nación de culpas y responsabilidades: "Me cuesta entender la decisión de mamá (en el guión original figura "sumisión"). ¿Por qué no se fue del país? me pregunto una y otra vez. O a veces me pregunto, ¿por qué me dejó aquí, en el mundo de los vivos? Y cuando llego a esta pregunta me revuelve la ira y "recuerdo" a Roberto (mi padre) y su ira, o su labor incansable hasta la muerte".

María Inés Roqué interpone en cambio la voz y el testimonio de la madre con sus desvíos minimalistas frente al cerrado logos masculino sobre la violencia histórica o intercalando inesperadas tramas de afecto, para contrariar el texto paterno. La narración de la madre liga los fragmentos biográficos en un montaje que expone la relación entre cuerpo, ideología, poder y género femenino como quien anuda las potencialidades discordantes de lo político y lo histórico con las vidas privadas. Ni sentimental ni familiarista, entonces, ella rescata el doblez doméstico de la historia de las armas: la angustiada espera familiar del guerrero, su miedo ante la acumulación de armas en la casa, las estrategias para defender la seguridad de los hijos, la noche fría y cerrada en que el padre se marchó a la clandestinidad, su rechazo visceral a la opción de las armas ("Tu mamá tenía una incapacidad constitucional para la violencia...", lee María Inés en la carta paterna.



"No pasas a la clandestinidad por ser la mujer de alguien", razona, a su tiempo, la madre). Pero sobre todo despliega el relato que reordena el testamento, con la historia desgarrada de la traición personal que sufrió de parte de su marido, que tenía otra mujer y un hijo en su vida de militante clandestino. Versión que la misma organización del film flaquea con las distintas formas de traición —la delación bajo tortura o sin ella, por ejemplo— que marcó a los integrantes del proyecto político de la generación de su padre. De ese tejido de voces sucesivas, María Inés Roqué extrae la verdad y su desmentida, socava el homenaje con el sesgo de la sospecha.

Albertina Carri en *Los rubios* recorta los acontecimientos y regatea en la organización de los relatos —ningún testimonio de los amigos de sus padres, por ejemplo, es referido directamente sino a través del filtro de monitores que la protagonista ni mira ni escucha—, en el intento infructuoso de darles un encadenamiento. Entre el ensayo documental, la ficción y las imágenes animadas, Carri utiliza el cine como prótesis de la memoria, de cuya fragilidad se burla desde el título de su película: ninguno en su familia fue jamás rubio, aunque así los describe, como quien marca a los "extranjeros" en ese barrio de La Matanza, la vecina que fue testigo y partícipe involuntaria de la escena del secuestro hace 25 años. Contra la consigna de no olvidar, Carri restablece entonces un circuito en la que la memoria es disfraz, máscara, en suma, representación. De ahí el procedimiento de mostrar todo el dispositivo de puesta en escena, como matriz duplicada de un real irreductible de mostrar. O quizás posible de describir, sólo para desmentirlo. Desdobra el registro (hay cámaras de cine y de video que se registran mutuamente), y se desdobra ella misma al confiar su papel a una actriz y hacer al mismo tiempo su propio personaje adelante y detrás de escena, marcando el tono o el estilo para decir la letra dictada por el recuerdo.

Hay en *Los rubios* una especie de violencia teñida de melancolía y resuelta con humor contra la plenitud insospechada de una institución, la familia y contra el mito de la escena de origen (menciona que son tres hermanas, pero no hay comunidad ni concordancia posible en el ejercicio de la memoria: "Mi hermana Paula no quiere hablar frente a cámara, Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista, pero todo lo interesante lo dice cuando apago la cámara. La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda de una manera que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales: lindos, inteligentes y geniales. Los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político..."). Deconstruye entonces su infancia (la ilusión de la vida idílica es animada con muñecos de Playmovil), y recons-

truye una nueva familia, armada con su miniequipo de filmación. Las pelucas rubias de todo ellos como mascarada de una filiación, a cambio de la sangre como certificación de una alianza. Fuera de casa, el desarraigo, una separación con el origen inalcanzable sin demasiados puntos de mediación que los afectos anudados por intereses compartidos, compromisos de existencia o comunidades aleatorias.

Así, el pasado, aún en sus puntos más dolorosos, es rehecho como fábula, pero no a modo de falsificación o invento, sino de creación, único resorte de la memoria. "Tengo que pensar en algo... algo que sea película. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones... Cualquier intento que haga de acercarme a la verdad, voy a estar alejándome", reflexiona Carri en su película a modo de balance. Un modo de negación que aceptaría quizás la definición de Roberto Espósito sobre el regreso al pasado: "No podemos apropiarnos del origen salvo en la forma de su negativo: lo que 'no' es".<sup>19</sup>

## 5.

En sus películas –autobiografías de herederas y homenajes a la vez–, Albertina Carri y María Inés Roqué se rinden a la evidencia de que para mirar el pasado y sus fantasmas hay que cavar, perforar para creer y para sentir, con la convicción de que no hay archivos a la medida, ni huellas en el origen que constituyan prueba. La mejor manera de ser fiel a una herencia –herencia del nombre en primer lugar y con él una elección que lleva implícita la moral de un testamento– es serle infiel. Es decir, no recibirla literalmente sino pescarla en falta, captarla en su momento dogmático.

En la herencia existe siempre el "efecto de visera", como llama Derrida al efecto que produce la mirada del padre de Hamlet que bajo el yelmo, puede ver sin ser vista. "Ese espectro no es simplemente alguien al que vemos volver, es alguien por quien nos sentimos mirados, observados, vigilados, como por la ley: estamos "ante la ley" sin simetría posible, sin reciprocidad", explica.<sup>20</sup> Pero frente a ese predecesor de mirada absoluta que llegó antes y al cual se le debe todo, el que marca la Ley de la genealogía de la ley como irreductible diferencia de generación, es posible encontrar –ensayan decir estas hijas– la buena distancia. La distancia suficiente –podría decirse, como se dijo más arriba, la del extranjero parricida– con la cual organizar, desde el presente, un circuito distinto para la memoria de lo que nunca se vivió. Y si aceptan la doble deuda de los herederos (deuda hacia atrás y hacia delante), es para saldarla de manera promiscua, porque toda herencia exige no sólo reafirmación, sino una elec-

ción, una estrategia. Las contradicciones que Carri despliega en su tarea de preferir, sacrificar y excluir las voces del pasado. O las que exhibe María Inés Roqué al recibir, escoger y reinterpretar testimonios y mandatos, van detrás de esa premisa. El cara a cara con la imagen del padre militante o guerrillero para elaborar el duelo de la pérdida instala a la vez una petición de distancia (cada uno en su lugar), formulada desde el personal e irreductible espacio de experiencia de las hijas, que replantean en sus obras la legitimidad ideológica de la herencia.

Carri, con su familia proliferante de rubios alejándose hacia el horizonte, María Inés Roqué admitiendo que su película fracasa como tumba o monumento al padre, ambas con los cuerpos de sus muertos en lugares sustraídos, ilocalizables son figuras de un duelo que las emparenta con Antígona, la de "Edipo en Colono", extranjera, errante y privada de *saber* acerca de la tumba del padre, por su última voluntad.<sup>21</sup> La desaparición genocida no equivale a una decisión, pero cabía entre las conjeturas sobre su destino de cuadros guerrilleros, la alternativa más o menos cierta de partir sin dejar dirección o morada para el duelo de aquellos que los aman. Es decir, los padres guerrilleros (como Edipo, la ley fuera de la ley), se apartaron de ellas (como del resto de los hijos en su misma situación) por la fuerza de un deseo y una elección. Albertina Carri se queja de las derivaciones siniestras de esa opción; apostrofa, reclama y desafía más allá de la muerte al espectro del padre y de la madre que se le vuelven extraños, casi extranjeros por la invisibilidad, el sin lugar de su muerte. Como Antígona, Carri y Roqué se lamentan por el cuerpo deseante de sus padres, arrastrados por ese deseo a la muerte, a una muerte fuera de la ley que les negó cadáver y sepultura, o espacio para un duelo localizable y circunscripto, un duelo que en parte pretendió cumplirse con sus películas, pero del que ambas reconocen su imposibilidad. ("El único duelo posible es el duelo irrealizable", dice Derrida.)<sup>22</sup>

Reconociendo esa suspensión como postulado de sus respectivas propuestas, tanto Carri como Roqué insinúan otro punto de partida, desde un modelo de relevo diferente entre las generaciones: ya sea porque con una narrativa mínima buscan recuperar una enunciación trabada por el "yo" grandilocuente y utópico de la generación paterna, porque enfrentan su *doxa* con la contracara de la derrota. Y porque escapan, finalmente, de la enconada dialéctica de los relatos de la militancia política del pasado a través de la asimetría de estos restos confesionales, de residuos que a través de una estrategia de diseminación, de un modo de existencia promiscuo, re-visitan con obstinación y hacen presente el pasado traumático reintegrando la política a su alianza postergada con la representación y el lenguaje.

## NOTAS

- Me refiero aquí a la asociación que conforman los hijos de desaparecidos, como eslabón más reciente (su organización data de 1996) en las políticas de la memoria. El nombre que los agrupa transforma su posición generacional en anagrama de una estrategia: "Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio".
- Consideraciones más extensas sobre la relación entre parentesco y política fueron desarrolladas en mi artículo "Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria", en *Revista Iberoamericana* N° 202, Enero-Marzo 2003, Universidad de Pittsburgh.
- Para Jacques Rancière, el verdadero sentido de la política puede residir en forma cabal en el movimiento estético que vincula acontecimiento y representación, cuando logra oponerse, por ejemplo, a la perspectiva tradicional que le confieren los poderes o el Estado mismo, dirigida más que a un "disciplinamiento" de los cuerpos, a afirmar "una regla de su aparecer, una configuración de las ocupaciones y propiedades de los espacios". Ese movimiento postula por el contrario alternativas diferentes para desplazar un cuerpo del lugar que le estaba asignado, o para cambiar el destino de un lugar, permitiendo ver lo que no tenía razón para ser visto, (...) "haciendo escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido". Jacques Rancière, *El desacuerdo*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2001 (p. 49). La estética también está comprometida desde el momento que la política, como asunto de sujetos, refiere a modos de subjetivación, en cuanto pone en juego actos y capacidades de enunciación (es decir, de representación) antes no identificados en un campo de experiencia, aclara Rancière sobre la intimidad de aquel vínculo (Op. Cit., p. 52. En la misma dirección, Alejandro Kaulman sostiene que la "expectativa frente a la *poiesis* (entre ellas menciona el testimonio), contribuye a restituir el círculo de la narración: sólo allí puede hablarse de la memoria y ejercerse la crítica de la representación". En "Notas sobre perdón y olvido", *Pensamiento de los confines* 1, segundo semestre de 1998, Buenos Aires.
- Véase Hugo Vezzetti, *Activismos de la memoria: el "escrache"*, PUNTO DE VISTA 62, dic. 99.
- Respecto de los familiares de desaparecidos en las catástrofes históricas, dice Joel Candau: "Herederos de la memoria del horror recogen los fragmentos de historias familiares para reconstruir así una memoria que les permita, tal vez, librarse de un sentimiento frecuente de culpabilidad: de ser culpables de 'no estar a la altura de los seres desaparecidos e idealizados'(...), culpables de olvidar a veces la tragedia". Joel Candau, *Memoria e identidad*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2001 (p. 150).
- Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle, *La hospitalidad*, Buenos Aires: de la Flor, 2000, p. 33.
- "Los rubios" (Buenos Aires, 2003), guión y dirección de Albertina Carri, intérpretes, Anallá Couceyro-Albertina Carri. Premio del jurado en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente de 2003.
- Citado por Cristina Zucker en *En tren de la victoria* (de próxima aparición en Editorial Sudamericana, de Buenos Aires), en el que investiga sobre la desaparición de su hermano Ricardo Zucker, oficial militante de Montoneros secuestrado durante las operaciones de contraofensiva en 1979.
- Entre los testimonios de amigos de sus padres y por eso testigos cercanos de su vida en familia, A. Carri incluye en "Los rubios" el siguiente: "...siento que ellos (sus padres) hicieron el gran intento de asumir esta vida distinta con las chicas y todo (...) Eso lo hicieron comprometiendo toda su vida con la militancia política. Entonces lo que tengo son imágenes de los encuentros donde siempre los chicos estaban, obviamente estaban los fierros, los chicos, todo mezclado. En determinado momento Ana y Roberto lo vivieron como una apuesta. En la última etapa no sé cómo lo vivieron, creo que ya era un círculo, un desalojo del cual no se podía salir".
- El trayecto de Mario Firmenich hijo, nacido en la cárcel de Devoto durante la detención de su madre en 1976 es en este sentido bastante paradigmático. Como bebé prematuro permaneció largo tiempo en una incubadora del Hospital Penitenciario, y desde allí a un hogar de huérfanos en Córdoba. "Pasó mucho tiempo hasta que mi abuela pudo sacarme de ahí. Mientras tanto yo era uno más entre un montón

de chicos abandonados. En realidad a mí me salva mi abuela materna de que me entregaran a cualquiera, como el caso de la dueña de Clarín que se quedó con dos hijos de desaparecidos". Testimonio recogido por Cristina Zucker, *Ibidem*.

Ana Victoria Libenson, nacida en 1977 hija y doblemente huérfana de cuadros guerrilleros desaparecidos, no pudo llegar al final del itinerario que emprendió para remontar una trama que incluye un padre biológico de cuya existencia se enteró a los 18 años, un compañero de militancia del padre que le dio su nombre (desapareció también, junto con la madre), la familia materna que le dio a su vez otros apellidos. Murió a los 19 años de un cáncer en la boca, sin aceptar la última y retrasada decisión de los jueces que con fuerza de ley le imponían por tercera vez un nombre. "El trágico destino de Ana ("la niña del linaje maldito", dijo de ella Martín Caparros) abona una trama de excepción en tanto lleva al límite las consecuencias. Su mención tiene aquí parte de homenaje personal y al mismo tiempo de ilustración acerca de los múltiples y trágicos encuentros de la filiación con la ficción legal.

Joel Candau, Op.cit., p. 136.

*Ibid.*, p. 147.

"Papá Iván" (Argentina-México, 2000), Guión y dirección de María Inés Roqué, film-encuesta sobre su padre, el fundador de las FAR. Iván Roqué, muerto y desaparecido en 1977.

El ensayo fotográfico de Lucila Quieto lleva por título "Arqueología de la ausencia". La superposición alucicante de los hijos con el de los padres desaparecidos es protagonizada por ella y también por otros compañeros de la agrupación. Anunciada en cada caso la lógica del tiempo, padres e hijos aparecen igualados en edades y espacios dentro de una ceremonia visual de extraña comunión.

Géneros diferentes en su propuesta estética en Latinoamérica giran con frecuencia alrededor del poder y la función paterna como cláusulas de equilibrio (o desequilibrio) familiar. En gran parte de las obras filmáticas, teatrales o literarias de la década del 90, los espectros, los fantasmas que se resisten a pasar, toman la figura del padre. *El padre mío* de Diarmela Elit *La ingrátitud*, de Matilde Sánchez en la literatura. La mayoría de las obras teatrales alternativas en Argentina, entre ellas *A 1500 metros debajo del nivel de Jack*, de Federico León, *Señora, esposa, niña y joven desde lejos*, de Marcelo Bertuccio. También en films, desde *El viaje* de Fernando Solanas a *Estación central* de Walter Salles, pasando por *Principio y fin* de Arturo Ripstein.

Analizando films recientes en tanto viajes en busca del padre realizados por Eryk Rocha ("Rocha que voa/ Rocha que vuela", Brasil 2002), hijo del cineasta Glauber Rocha y por Juan Carlos Rulfo ("Del olvido al no me acuerdo", México, 1999), hijo del escritor Juan Rulfo, el crítico brasileño José Carlos Avellar los inscribe en la significativa lista de las recientes ficciones latinoamericanas "hechas exactamente en torno al conflicto/diálogo/discusión, de la búsqueda/memoria/reinversión de la imagen del padre/pais". José Carlos Avellar, "El mañana comenzó ayer. Rocha que voa", *El ojo que piensa - Revista de Cine Iberoamericano* ([www.uloquepiensa.com](http://www.uloquepiensa.com))

Se trata de "Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia" escrito por Roberto Carri.

J. Derrida, op.cit. (p. 13) Y agrega: "La guerra interna al logos: ésa es la pregunta del extranjero, la doble pregunta, la disputa del padre y del parricida" (p. 15).

R. Espósito, *Comunidades. Origen y destino de la comunidad*, Bs. As.: Amorrotu, 2001, p. 162. Este principio de negación aparece incluso en el título –también en el contenido– del primer largometraje de ficción de A. Carri: *No quiero volver a casa*.

Jacques Derrida, *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires: Eudeba, 2003, p. 152. "El totalmente otro –y los muertos son totalmente otros– me mira, y me mira dirigiéndose a mí sin responderme, una plegaria o una conminación, una demanda infinita que se vuelve ley para mí, me incumbe, no se dirige sino a mí, al mismo tiempo que me excede (...) sin que yo pueda intercambiar una mirada con él o con ella." p. 151.

En el momento de morir, Edipo ordena a Teseo no revelar jamás el lugar de su tumba a nadie, en particular a sus hijas. Sófocles, "Edipo en Colona".

En *La hospitalidad*, *ibid.*, p.111.

# Tiempos difíciles

Imposible pensar el presente sin tomar en cuenta el lamentable panorama de la desocupación y los efectos del mundo poslaboral en nuestra vida cotidiana. Atendiendo a una trayectoria bifurcada entre escepticismo y esperanza, me interesa reflexionar aquí sobre el sentimiento de melancolía engendrado por la pérdida de trabajo, sobre la sospecha alrededor de las protestas populares y también las extrañas expresiones de fe que surgieron en estos tiempos de crisis con sus maneras innovadoras de concebir el tiempo y el espacio. Se trata de mostrar cómo esta dualidad se expresa en las representaciones culturales: en el trabajo del arte y en el arte del trabajo.

Chile vive bajo el imperio de las drogas. Únicamente el opio está pasado de moda. La nieve y la morfina se consumen en las esquinas más penumbrosas de la ciudad. Los 2 fotos grafican la clásica inyección, a través de las medias, y el sueño chino. (Página 12.)

Imposible pensar el presente sin tomar en cuenta el lamentable panorama de la desocupación y los efectos del mundo poslaboral en nuestra vida cotidiana. Casi como un fantasma, la crisis del desempleo penetra el tejido de nuestro discurso, irrita la conciencia, se incorpora como base fundamental de las políticas vigentes. También las narrativas conocidas que se refieren al espacio laboral han sufrido un cambio notable. Si alguna vez la fábrica se imaginó como un espacio de solidaridad entre los trabajadores, la situación actual la ha convertido en el lugar de la competencia y la traición. La confianza en un salario digno y en un seguro social básico se ve reemplazada por una creciente incertidumbre.

Pero desde lo desolador de esta situación, emerge otro relato que plantea la *esperanza*, una fe persistente en la unidad como base del tejido social. De ahí que la desocupación se haya visto como fundamento para despertar políticas alternativas y nuevos actores sociales. Para algunos, esto se ve como una añoranza ingenua por un mundo que ha cesado de existir —una clara negación de los “hechos”—; para otros, la nueva fe es un signo milagroso del azar.

El caso argentino nos permite señalar un aspecto interesante con relación a la naturaleza de estos conflictos: efecto de la corrupción local combinada con las prácticas horribles del F.M.I., la pobreza es, para muchos, una nueva forma de vida. Con un índice oficial de pobreza de 57%, la Argentina debe revisar su confianza en las narrativas del progreso. Más aun, la crisis del 2001 produjo la visibilidad de actores sociales antes desapercibidos, entre ellos, el cirujano y el cartonero, pero también el piquetero y los seguidores de la asamblea barrial. Su presencia incomoda a los intelectuales porque no saben dónde ubicar estas figuras que son ajenas al canon de las categorías tradicionales de resistencia: algunos pensadores han menospreciado su actividad considerándolas como prácticas sin posibilidad de producir cambios políticos de largo plazo, otros piensan estos movimientos como base de un nuevo lenguaje y una nueva expresión; ofrecen un sentido de promesa opositora capaz de señalar nuevas formas de libertad. Hasta observadores globales como Toni Negri se volcaron rápidamente hacia la Argentina en busca de las semillas del cambio social (2003).

Atendiendo a esta trayectoria bifurcada entre escepticismo y esperanza, me interesa reflexionar aquí sobre el sentimiento de melancolía engendrado por la pérdida de trabajo y sobre la sospecha que surge alrededor de las protestas populares en su totalidad y también las extrañas expresiones de fe que surgieron en estos tiempos de crisis, con sus maneras innovadoras de concebir el tiempo y el espacio. El objetivo es mostrar cómo esta dualidad se expresa en las representaciones culturales: en el trabajo de arte y en el arte del trabajo.

## 1. Modernización versus trabajo

El grado de modernización ha sido la vara para medir la idea del trabajo. Si el sitio del trabajo moderno

responde a los avances tecnológicos, que permiten economizar los costos de la producción, invita también a formular una conceptualización de las masas enfrentadas a la máquina. *Metropolis* (1929), película de Fritz Lang, aunque con obvias inclinaciones fascistas, brinda una excelente visión de este enfrentamiento. En Latinoamérica, las ficciones sobre la vida obrera de César Vallejo y de Manuel Rojas, las historias de los empleados de oficina de Roberto Arlt y Roberto Mariani y los relatos rurales sobre la apertura de la selva subrayan los principios morales propios de los trabajadores, y producen nuevas versiones del conflicto entre civilización y barbarie. En esa literatura, el obrero se defendía de la omnipotencia industrial o del paisaje amenazante. Pero sin ir tan lejos en el tiempo, los artistas y escritores de la actualidad también piensan el tema laboral, ahora con otros proyectos estéticos y políticos.

En 2001, Martín Caparrós y Dani Yako publicaron un libro de ensayos y fotografías titulado *Extinción*, una arqueología de la pérdida de trabajo en la Argentina. Dividido en secciones que corresponden a diferentes oficios relacionados con el tabaco, azúcar, sal y carbón, pero también con los ensamblajes de equipos de aire acondicionado y televisores, industrias extinguidas en Argentina durante la reciente crisis económica de la década de los '90. El libro muestra cómo la democracia eliminó no sólo a la clase trabajadora, sino también a la industria nacional. Sus imágenes nunca apuntan hacia el futuro, sino que congelan lo que permanece del pasado, enmarcando a los individuos en un mundo desaparecido para siempre. Caparrós explica:

“El trabajo es un desaparecido del proceso democrático. Y se ha convertido en una aspiración: millones de argentinos desesperan por conseguir el privilegio de entregar, todos los días, ocho, diez o trece horas de sus vidas a cambio de una cantidad de plata apenas suficiente para pagarse lo más básico. El trabajo, ahora, se ha convertido en el objeto de deseo” (s.p.).

En esta visión de la cultura poslaboral de los trabajadores, aparecen dos rostros: el desempleo por un lado, y por el otro, un entregarse con sumisión a una situación sin salida. Si Caparrós se concentra en el hecho laboral que emerge tras la muerte del estado benefactor, Yako se deja llevar, a través de la fotografía, por el tiempo infinito del trabajo como un compromiso que trasciende los regímenes políticos y gubernamentales a lo largo de un siglo de modernización.

La fotografía señala la continuidad perenne que comparten los trabajadores de hoy con la gente del pasado. Al representar manos que trabajan, Yako no sólo evoca el realismo documental clásico de fotógrafos como Dorothea Lange, sino también el estilo de Sebastiao Salgado (estoy pensando especialmente en su serie de los mineros de Serra Pelada), recordando la tradición de los trabajadores que, desde los tiempos más remotos, cultivaron la tierra. Todos ellos dejan huellas a lo largo del camino de la historia, cada escena de

“Primero trabajaron; después, si acaso empezaron a narrarlo.”

—Martín Caparrós

trabajo recuerda otras. De este modo, Caparrós y Yako resaltan el poder de permanencia que las fuerzas colectivas ejercen en la imaginación de los trabajadores de los tiempos actuales y en la de los espectadores que los observan.

Mientras la fotografía representa la interconexión histórica entre generaciones, Caparrós y Yako festejan los aspectos del oficio, llamándonos la atención hacia los admirables efectos del trabajo sobre los recursos naturales disponibles, ya sea la madera producida por la tala de árboles o la transformación del hierro en placas de metal para la industria y, más tarde, la elaboración de objetos. En su reflexión sobre el recolector de tabaco en Misiones, Caparrós dice: "Toca mucho las hojas: todo es un arte de tocar, y las husmea y las toca de nuevo, con dedos libidinosos. Hay algo rugoso y suave y animal en el tacto de las hojas, en el olor de las hojas, en la lentitud con que la tratan. En cada hoja invierten, tiempo, tiempo, tiempo." (s.p.) El tiempo del trabajador produce transformaciones de la materia y tiene su propia poesía.

En los escritores y artistas contemporáneos, se privilegia constantemente lo que podría llamarse una estética del trabajo. Pienso, por ejemplo, en Diamela Eltit (en *Mano de obra*), Sergio Chejfec (en *Boca de lobo*) y Diana Bellessi (en *La rebelión del instante*) cuyos textos responden a las condiciones locales de alto desempleo y a una emergente subjetividad que coloca a trabajadores e intelectuales juntos, al margen de la sociedad. En *Boca de lobo*, por ejemplo, el tiempo, la geografía, los préstamos y las deudas, y la representación de la diferencia extendida sobre la división de clase constituyen los grandes temas narrativos de Chejfec. Pero el escritor articula los fragmentos con una meditación sobre el oficio del artista y del trabajador, cuyo futuro común se encuentra amenazado. Por su lado, Eltit, con el fin de ofrecer una reflexión de los efectos aplanadores de la economía del mercado, sitúa la acción de su novela *Mano de obra* en un supermercado local para rastrear cómo el trabajo produce la pérdida de las identidades y elimina, gradualmente, el orgullo en el oficio. Con la mirada puesta en la crisis reciente de Argentina, Diana Bellessi, abre uno de sus poemas de esta forma:

La vida se ha devaluado tanto  
como el peso un muerto es sólo eso

cada día de hambre o muerto en plazas donde la bala llega o en el foso que una empresa extranjera deja abierto por ahorro de unos pesos valen siempre más que nuestros muertos en tus bandas ("Primera plana")

En el mundo artístico, el trabajo es tema que muestra un abanico que va desde las reflexiones sobre la disminución de los trabajadores a la pérdida del oficio. Las imágenes señaladas me sirven para pensar en un retrato de la cuestión laboral en dos momentos de la crisis argentina: antes y después de diciembre de 2001.

## 2. Tiempo muerto

Varias películas producidas antes de los recientes levantamientos forman parte de un grupo cinematográfico que surge a finales de 1990 (muchas de ellas patrocinadas por Lita Stantic), con el objetivo de desafiar los valores de producción pertenecientes al estilo hollywoodense de éxito de taquilla. "El nuevo cine argentino", según se designa a este conjunto de producciones, se realiza con operaciones de bajo presupuesto y por lo general se filma en blanco y negro, estrategia que conecta a los espectadores a la temprana tradición de los directores de cine documental tales como Fernando Birri y la Escuela de Santa Fe o, incluso, los neorealistas italianos. La filmación en blanco y negro es así utilizada como conexión visual con el pasado y con una determinada estética. Más importantes aún son los modos en que las películas focalizan el colapso laboral y el desempleo, recordándonos la lenta desmemoria colectiva con respecto de las historias de la clase obrera. Estructuradas en función de los flujos posnacionales, las películas de estos jóvenes directores muestran la ausencia del modo particular de militancia laboral que había marcado a la Argentina desde el peronismo.

*Mundo grúa* (Director: Pablo Trapero, 1999), proporciona un ejemplo; en apenas cinco años de haber aparecido, constituye un clásico en su género. El film narra la historia de Rulo, un desempleado del gran Buenos Aires, quien, con el fin de asegurarse un trabajo, aprende a operar una grúa. A pesar de su esfuerzo por aprender, pierde el puesto que le había sido pro-

metido y viaja, entonces, a Comodoro Rivadavia donde es contratado para conducir un tractor, cavando pozos. A medida que la historia avanza, el protagonista pierde también este trabajo y, en la escena final, vuelve a la capital en ómnibus. A través del viaje norte/sur, se describe un círculo completo de esperanza y desilusión. Desde la cabina de la grúa, cuya altura permite una vista panorámica de la gran ciudad, se nos invita a pensar en el trabajo de construcción simbólica de la nación. El movimiento de la cámara desde lo alto (de la cabina) a lo bajo (de los pozos de la Patagonia) produce un constante desplazamiento que sin embargo no lleva a ningún sentido de cambio. Trapero también utiliza las coordenadas norte/sur para cruzar visiones del pasado y del futuro, pero nos dice que ningún eje puede ayudar a organizar la historia. Éste es un *road movie* que no conduce a ninguna parte, lo cual plantea preguntas con relación a la temporalidad.

En *Mundo Grúa*, el director vuelve hacia el pasado al exhibir artefactos en desuso que podrían haber sido promisorios de una vida diferente para Rulo: un bajo que le recuerda sus cinco minutos de gloria como estrella menor de rock; un auto que luego se ve forzado a vender cuando pierde su trabajo; una serie de pequeños aparatos que ha reparado en su casa pero que carecen de toda función. Este talento de bricolaje representa el trabajo artesanal que ya carece de valor en la cultura del mercado y, de paso, recuerda las imágenes de Caparrós y Yako cuyos trabajadores, alguna vez, sintieron orgullo de su relación personal con ese mundo. La capacidad de Rulo para construir pequeñas máquinas recuerdan también el talento que Beatriz Sarlo describe al referirse a "los saberes del pobre" (1992); son "saberes" que implicaban, entre las clases trabajadoras de las décadas de los '20 y '30, una fascinación por la pequeña tecnología y los inventos, la cual sostenía el deseo de una vida independiente, una oportunidad para que el obrero se convirtiera en el *self-made man*, el hombre capaz de triunfar por sus propios esfuerzos. En la actualidad, nos dice Trapero, este camino no promete ninguna redención. Todos los modelos posibles de otra forma de vida parecen extrañamente arcaicos.

Tal vez, el gran desafío del cine argentino reciente es cuestionar aquellas narrativas maestras de la nación, la familia y el trabajo. Al apuntar hacia ese objetivo, los directores realizan un anclaje en el presente

que cancela las expectativas de futuro. El tiempo en *Mundo grúa* se detiene en un punto muerto que imposibilita la mirada hacia atrás o hacia adelante, borrando las promesas situadas en el norte o en el sur; tampoco es posible volver al heroísmo de los movimientos sindicales o a la realización del hombre que avance por sus propios méritos. Estas ilusiones pertenecieron a otro momento de la historia del capitalismo y de la historia nacional.

Adrián Caetano desarrolla otra perspectiva sobre el trabajo y el tiempo. En *Bolivia* (2000), un restaurante es el lugar en donde un inmigrante boliviano indocumentado entra en contacto con las clases trabajadoras de Buenos Aires. La xenofobia, la frustración social y la violencia se convierten en el eje temático del film. Pero, también, en un reposicionamiento del tiempo y el espacio. La cuestión del lugar es evidente desde su título: *Bolivia*. No sólo porque el protagonista es un inmigrante sino, más importante aún, porque la materia de la identidad nacional es también incierta. Bolivia adquiere, así, proporciones míticas. ¿Dónde está este país del que oímos hablar? ¿Cuáles son sus límites precisos? ¿Es una zona extranjera de Argentina? ¿Se ha convertido la Argentina en Bolivia? Caetano parece decirnos que las fronteras colapsan bajo la crisis económica al mismo tiempo que pone en duda el estatus de la Argentina. En un país de un millón trescientos mil trabajadores indocumentados, Caetano nos fustiga con la idea deteriorada de una cultura nacional claramente definida.

El vínculo común entre extranjeros y habitantes locales es el flujo temporal. A partir del primer encuadre de *Bolivia*, el reloj que controla la escena recuerda el tiempo del trabajo como si fuera un eterno presente. Detrás del reloj, es el jefe quien, como una eminencia gris, controla las ficciones del tiempo al decidir la extensión del día laboral o el tiempo autorizado para el descanso. Hacia el final del film, el jefe extrae la batería del reloj de pared para cargar el control remoto de la televisión. Como consecuencia de ello, el trabajo se regula ahora por el tiempo del espectáculo mediático. La película termina cuando asesinan al boliviano y se busca un reemplazante. Como la nación, el trabajo es completamente descartable y no deja huellas en la historia. Y como la nación, los trabajadores se encuentran, cada vez más, encerrados en un tiempo presente que se caracteriza por la carencia de un origen y un proyecto de futuro.



Ann Banfield plantea que "el reloj y la mirada" (1980, p. 273) son modelos narrativos esenciales, cimientos para la ficción. En verdad, pocos intentarían discutir tal postulado. Estas películas muestran hasta qué punto el concepto de trabajo responde a este modelo: determina, a partir de su propia hermenéutica, una versión particular del tiempo y el espacio, quebrando las lecturas universales basadas en cálculos estandarizados. En efecto, el tiempo, en el sitio posmoderno de trabajo, evoluciona a partir del espectáculo, el ostracismo y el desplazamiento. Se constituye en la inmanencia y el olvido de un antes y un después, y es también un olvido del mundo privado de esperanza que yace más allá del momento de trabajo. Estas películas delimitan una crisis de creencias y señalan un tiempo vacío. Pero, de diversas maneras, estas producciones elaboran el tiempo de la *espera*; la espera de algo milagroso que interrumpa el malestar en curso. Al respecto, los directores nos predisponen, indirectamente, a esperar una protesta, un futuro levantamiento social.

### 3. El tiempo de la fe

Ricardo Piglia, siguiendo una idea de Italo Calvino, nos dice que el futuro ya está escrito en el arte; la ilusión estética nos hace avanzar por sobre los acontecimientos desconocidos llevándonos a la acción; algunas veces de forma deliberada: "Lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado, hay un trabajo entonces muy sutil con la alusión y con el sobreentendido que puede servirnos, quizás, para inferir algunos de estos procedimientos [literarios]... que podrían persistir en el futuro." (2001, p. 17). La verdad siempre llega de maneras indirectas y resiste una narración lineal. A menudo, el artista desconoce este hecho en el momento creativo —lo que elogiamos retrospectivamente como el poder visionario del artista al capturar una verdad—. Al convocar el tema de la carencia (junto con el de la desilusión), estas películas operan un deseo de un nuevo acontecimiento social. Se asoman desde el margen del universo del trabajo a la espera de que algo suceda; tema que me conduce a la pregunta sobre la fe.

La fe puede ser pensada de muchas maneras. Argentina es un país en el que los ciudadanos han ofrecido intentos notables de asignar significado al pasado, de consolidar la tradición nacional, de colocarlo todo en orden. Pero cuando fracasa un pensamiento riguroso, un misticismo popular invade todo juicio racional. Consideremos el resurgimiento del interés en la difunta Correa, cuyo sepulcro y santuario reciben más de seiscientos mil visitantes anuales; la reverencia que despierta el cantante popular Rodrigo, cuyo fatal accidente automovilístico convirtió su imagen en un monumento de fe; el creciente culto a San Cayetano, el santo de los trabajadores, quien, de acuerdo a lo postulado por los críticos de la cultura, ofrece mayores oportunidades de encontrar empleo que cualquier instancia oficial del Estado; la fiesta de la virgen de Copacabana, que se realiza en el Bajo Flores, un barrio pobre de Buenos Aires donde la población inmigrante boliviana concurre a rendir homenaje y pedir ayuda a su santa patrona. Sobre las banderitas que ofrecen los vendedores callejeros, se adhiere una imagen de la virgen boliviana junto con una de San Cayetano, como para asegurar una doble oportunidad de empleo y de bienestar social.

Desde otro ángulo, las esferas gubernamentales, durante la crisis financiera de 2002, jugaron con las creencias populares, mistificando el discurso de los cambios monetarios como propuestas de actos de fe. La confianza ciudadana en formas simbólicas fue empujada hacia un límite que lindaba en el fervor religioso. Y digo esto no sencillamente porque *crédito* y *creencias* comparten una misma raíz, ni tampoco porque el lenguaje de la confianza fiduciaria y de la redención cae, decididamente, dentro de un marco cristiano, sino porque a partir de *ajuste* y *convertibilidad*, *transparencia* y *redención*, un nuevo vocabulario religioso apuntaló el espectáculo neoliberal. En este proceso, se formularon nuevas expectativas y creencias, produciendo en su conjunto nuevos tiempos de espera.

### 4. El tiempo del trabajo

Me interesan, en especial, los ejemplos de fe que pertenecen a la esfera del trabajo. Por un lado, el mundo laboral pone en evidencia un material cultural poderoso; también proporciona un clima de expectativas con respecto a las garantías de un salario decente y a la continuidad laboral. Ambas cruzan múltiples deseos y se unen en el



presente, el pasado y el futuro. Diciembre de 2001 fue testigo de una serie de actividades que sobrepasaron todos los estándares de los grandes milagros. Los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre provocaron un vuelco decisivo en todas las formas antiguas de razonar y desprendieron la acción social de su base teórica. Las masas se apropiaron de la palabra *pueblo* —propiedad del partido peronista—, de una manera novedosa. La revuelta provocó nuevas maneras de pensar, nuevas modalidades asociativas e, incluso, un nuevo vocabulario para incitar a la acción social. También generó otra manera de repensar el *tiempo*.

Algunos intelectuales se apresuraron en defender a los nuevos actores sociales y celebraron la presencia en curso de los piqueteros. Sólo un año más tarde, muchos de ellos se refirieron al activismo de las masas como un gesto vacío que recordaba el pensamiento mágico, un intento fallido por achicar la distancia entre ciudadanía y representación. El debate se encuentra muy lejos de resolverse y ha tomado varias direcciones. En el teatro para la acción, forma introducida por las asambleas barriales, la socióloga Mabel Bellucci reconoce la articulación de un deseo colectivo y de su legitimidad. Bellucci observa que la originalidad no constituye el eje de esta lucha sino que, más bien, la irrupción de las asambleas casi al término de 2001 pertenece a una larga historia de la acción pública contra la corrupción del gobierno. En setiembre de 2003 escribió:

"¿Qué es ser asambleísta en la actualidad? Asimismo, después de la revuelta del 19 y 20 del diciembre de 2001, configuramos un imaginario al pensar que estábamos organizándonos por fuera del sistema político. De tal modo, creíamos en nuestro potencial y supusimos que íbamos a llevar a cabo el cambio junto con el desplazamiento del régimen. Por eso, cuando se logró desde el poder la restauración del orden hegemónico y la intervención institucional en los conflictos sociales, quedamos paralizadas. Se hizo presente un deseo colectivo de estado, resignificado por las expectativas de numerosos sectores que no pudieron asumir un compromiso político a través de la participación en un clima de democracia directa. Tal vez, porque el camino de lucha que replanteaba carecía de métodos tradicionales o de resultados certeros. Pero el reflujo no puede de manera alguna negar o disminuir el recorrido... el clima de revuelta y sus consecuencias en las calles, potencializó a todos los demás movimientos en acción".

Bellucci presenta otra forma de leer el protagonismo de las asambleas sin pensar en la derrota. Pone de relieve el nuevo perfil de la "delegación" que reaviva no sólo el activismo social sino la *interacción* entre grupos dispares, lo cual admite una fe en las nuevas subjetividades sociales que atraviesan el estado neoliberal...

Otros han resistido los intentos de la democracia popular por considerarla "la tiranía de la mayoría," una violación a la norma constitucional. Los adversarios ven en este fenómeno una sórdida victoria de los particularismos sobre la política y la razón universal. Ricardo Forster, al evaluar los acontecimientos del año, señala, especialmente, los efectos intrascendentes de los nuevos movimientos sociales debido a su orfandad teórica.



Del clima espontáneo y festivo del comienzo se pasó a discusiones ríspidas, a intentos de copamiento, a celos y al debilitamiento de lo mejor que habían logrado producir las asambleas. Pero lo que también acompañó desde un principio fue su pobreza intelectual, el hondo vacío que se manifestaba en su interior, la chatura de sus propuestas, la desconfianza hacia cualquier voz que reclamara cierta orientación teórica, cierto recurso a tradiciones o memorias colectivas. Entre una izquierda dogmática que envenenó con su retórica dirigista a las asambleas, hasta el prejuicio antiintelectualista heredado de los tiempos menemistas que había dejado su impronta en lo más profundo de las sociedades, las asambleas fueron languideciendo hasta convertirse en caricaturas de sí mismas (2003, p. 31).

Beatriz Sarlo se acerca de otro modo al tema y, al citar a Touraine, denuncia la naturaleza *antipolítica* de las manifestaciones. Postula que no constituyen propuestas sino síntomas; síntomas de la desesperación personal sin un programa viable que ofrecer al futuro (2002, p. 3). Aquí surge para nosotros el planteamiento de cómo es posible reconciliar la lucha social con las empresas intelectuales fundadas epistemológicamente.

Hannah Arendt puede iluminarnos en este punto, particularmente con relación a la confianza en los acontecimientos sociales y como manera de responder a la acusación de Sarlo en cuanto a la antipoliticidad de los hechos. Arendt traza la etimología de la palabra "libertad" desde la época de los griegos hasta arribar a la emergencia del totalitarismo para poner en duda la coincidencia y compatibilidad de la política con la libertad: "La entera edad moderna", escribe, "separó la libertad de la política" (1961, p. 150). Y esta libertad consiste en "traer a la existencia algo que no existió antes, que no fue dado ni siquiera como objeto de conocimiento o de la imaginación, y el cual, por lo tanto, estrictamente hablando, no podría ser conocido" (p. 151). A menudo, el tiempo de espera para alcanzar la libertad, continúa diciendo Arendt, se une al tiempo de los milagros; reflexión que nos ayuda a avanzar en nuestro pensamiento sobre la experiencia reciente en Argentina.<sup>1</sup>

Paolo Virno, siguiendo a Hannah Arendt, plantea que la virtuosidad de la acción política se asemeja a los acontecimientos milagrosos. La acción, para Virno, es el milagro de lo inesperado (2003, p. 114). Así, si pensamos que únicamente el soberano actúa políticamente, entonces, toda otra acción sólo puede considerarse milagrosa. Posibilidades imaginativas inesperadas, oportunidad de que algo nuevo comience: esto es lo que le ocurre a quienes trabajan afuera de la esfera del Estado.

La creencia, en este contexto, no forma parte de la era pos-significación. Por el contrario, es un medio alternativo a la razón universal, una forma de reclamar la identidad y un mecanismo de producción de significado político en la era de la chatura globalizada. Como los críticos de la cultura intentan explicar, esto concuerda con los tiempos actuales. Y lo que es más, la manifestación del milagro se sitúa en el espacio del trabajo y en las calles, como centros del deseo y de un nuevo modo de hacer arte. Esto nos permitiría pensar que es

a partir de la fe en lo inesperado que se podría restaurar la política y redefinir la polis.

Para volver a la pregunta sobre la fe en la Argentina actual, quisiera, en primer lugar, presentar el caso de la ocupación de la fábrica Bruckman y, luego, volver a la función del arte. El 19 de diciembre de 2001, el primer día del "argentinazo", cincuenta y siete trabajadores, en su mayoría mujeres, tomaron la planta textil Bruckman en Buenos Aires. Ésta fue entre las primeras de al menos ciento setenta fábricas tomadas en las que intervinieron más de diez mil trabajadores en desafío a lo que los legisladores y los líderes sindicales les gustaba llamar los "*tiempos legales*".<sup>2</sup> Los dueños de Bruckman abandonaron las instalaciones y renunciaron al cumplimiento de sus deudas durante, al menos, tres meses antes de la ocupación. De manera contraria a las recomendaciones de los burócratas sindicales que aconsejaban paciencia y silencio, los obreros tomaron el edificio e iniciaron la producción. Cuando la fábrica comenzó a rendir ganancias, los dueños intentaron reingresar al edificio. Tras una serie de conflictos que trascurrieron durante el 2003, Bruckman fue intervenida varias veces con serias represalias en contra de los trabajadores. Cuando parecía haberse perdido la esperanza de reabrir la fábrica bajo el control obrero, en octubre de 2003 una orden judicial decretó la bancarrota final de los patrones originarios de Bruckman. A finales de octubre, se concedió oficialmente la autonomía obrera aunque las autoridades intentaron declarar la virtual dependencia de la fábrica al estado nacional, el cual le dictará las normas. Una vez más, se revivieron las ilusiones de los obreros de volver a trabajar.

Tomo este ejemplo para dar una versión de la actividad obrera generalmente no narrada ni en el cine ni en la literatura reciente. Contrariamente a las escenas en las cuales el pasado y el futuro se pierden en un tiempo eterno es decir, -un presente vacío-, los acontecimientos de Bruckman ofrecen otra representación del tiempo. El pasado y el presente convergen aquí en un único deseo que provoca la autogestión. Las irrupciones que dramatizan los obreros quiebran el tiempo legal, incorporan las lecciones pasadas y anticipan el futuro. Y, a su vez, si el tiempo oficial connota un tiempo de fe en los bonos oficiales en lugar de salarios, un tiempo en el cual los empresarios reciben subsidios que nunca entregan a los trabajadores (un falso futuro, si prefieren), las fábricas recuperadas ofrecen una alternativa. Los trabajadores combinan las diferentes temporalidades de las fábricas con los relojes de los amplios movimientos laborales. Las fábricas tomadas son la base para estas redes emergentes. Así, ellas instituyen un cruce simultáneo de intereses particulares: feminismo, sindicalismo, específicos movimientos sociales tales como los escraches, representantes de partidos políticos y del gobierno municipal de Buenos Aires y, sí, incluso los poetas. Estos diferentes grupos viajan a través de un mapa temporal heterogéneo y, aunque cada uno habla a partir de sus propios intereses, las particularidades convergen en apoyar a los trabajadores de Bruckman. Éste es el comienzo de un tiempo para las historias singulares que establecen diálogos entre sí.

Con escasa evidencia en la llana superficie del imperio (como sugieren Hardt y Negri), el acontecimiento es, a la vez, una instigación al orden social futuro y una incorporación de las propuestas para la lucha que portan la historia del activismo obrero; pone de manifiesto la confianza depositada en la colectividad para hacerse cargo del tiempo del trabajo. Esta convergencia es una estrategia para guardar viva la memoria, para controlar el flujo temporal bajo un signo diferente. Tras observar los acontecimientos de Bruckman, la socióloga Andrea D'Atri, citando a Adrienne Rich, señala que los trabajadores reclaman poder para el momento presente: "Ni antes, ni después, sino junto al otro" (2002). Tal evocación responde al problema estético planteado en las películas que describí al principio, en las que la confusión entre pasado y presente parece destrozar la coherencia representacional. Pero, a diferencia de los realizadores de dichas películas cuyas deprimentes conclusiones cancelan cualquier perspectiva de esperanza, las mujeres de Bruckman reclaman la simultaneidad de los planos temporales para instaurar una red de relaciones prometedoras. A partir del tiempo presente comienzan a hacerse cargo de su propia representación.

Al traer el ejemplo de Bruckman, quiero poner de relieve no sólo la alquimia de los milagros vistos en las ocupaciones obreras, conversión anclada en una práctica muy material, sino señalar un sentido inspirado de temporalidad que sobrepasa el presente vacío. La acción toma en cuenta la integración del pasado y el futuro y llena el vacío anunciado en el curso de la literatura y el cine. En este sentido, el caso Bruckman está muy cerca de la deseada ilusión estética. Una observación final. La categoría "estética" ha tenido mala reputación en los estudios latinoamericanos. Su abandono de los numerosos temas sociales la torna sospechosa y lleva a asociarla al arte culto de élites y a considerarla como mera distracción. Pero hay otro caso en el que la práctica estética comienza a ser socialmente productiva anticipando el curso futuro para la libertad. En este punto, considero cierta tradición artística de avanzada en el que la experiencia estética produce un tipo de extrañamiento y, a partir de allí, es capaz de una acción crítica y de conducirnos a las puertas de la acción política (la tercera crítica de Kant debería constituir la clave para esta lectura pero también las recientes revisiones de la Tesis 11 de Marx). Como el arte, la ocupación de Bruckman incentiva la imaginación, propone un enigma en la teoría, reúne interpretación y práctica y, finalmente, nos da una oportunidad para imaginar el futuro. Aquí, el mundo del trabajo reclama la apertura del tiempo y el espacio, anuncia la predisposición del arte mismo para rechazar el vacío y sugerir algo nuevo.<sup>3</sup>

Éste es, por supuesto, un período de incertidumbre, de abusos temerarios del poder, de un rearme global sin que se tomen en cuenta las vidas humanas, pero nos exige un tiempo de invención y, sí, un tiempo de fe, un proyecto para actuar y ser en el mundo por nuestra acción crítica. La curiosa conjunción entre la acción social y la imaginación causa este movimiento inesperado. El arte yace en la revuelta social y la revuelta social yace en el arte. Al fin de cuentas, todo es cuestión de tiempo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Hardt y Negri nos han permitido ver los caminos en que la fe existe, de hecho, no en oposición a los modos actuales de la globalización. Ellos han demostrado que la presente economía, en verdad, necesita de una inversión constante en las *creencias* junto con un repliegue de lo local. Este cambio en el enfoque epistemológico propone una vida verdadera, otra constitución de lo social que mitiga, aparentemente, la era posmoderna. Al mismo tiempo, esta expresión de creencia es parte del espectáculo neoliberal. Véanse, también, las reflexiones de Fabricio Forastelli, quien nos recuerda las importantes tensiones entre los fenómenos visibles y los invisibles como parte de un factor en curso perteneciente a los regímenes democráticos, neoliberales. Forastelli nos propone pensar en las inversiones fervientes de fe que yacen detrás de la máscara de la razón.

<sup>2</sup> La primera fue Unión y Fuerza (previamente GIP Metal), en Avellaneda; más tarde, el frigorífico Yaguáné de Alberto Samid. Los casos más recientes son: Baskonia y Panificadora Cinco (citados por Laura Vales). Estas fábricas tienen una gran caridad de vecinos que actúan como su base de apoyo. La panadería Grissinopoli, por ejemplo, en el barrio de Chacarilla de Buenos Aires, abre sus puertas los fines de semana en apoyo a los acontecimientos culturales (se los denomina Grissicultura): patrocina lecturas, discusiones sobre libros y películas recientes para adultos, y planea actividades para niños.

<sup>3</sup> Mientras el cine comercial parece no haber entendido la monumentalidad de este proyecto, los realizadores de videos de las actuales generaciones, inspirados en Raymond Gleyzer, han tomado los levantamientos fabriles como centro de sus documentales. El "cine piquetero", así se llama a este cine testimonial, ha salido a filmar las nuevas realidades sociales que he descrito en mi trabajo. Los jóvenes realizadores toman el tema de la desindustrialización y el desempleo (Boedo Films los produce, principalmente). Pero al enfocarse en la historia humana y la vida cotidiana, estudian el tiempo de los trabajadores o artesanos que toman el control de las operaciones laborales. El arte proyecta una nueva humanidad en gente común de trabajo y, como en el caso de Bruckman, el arte llama la atención sobre un nuevo sentido del tiempo producido por los mismos trabajadores. No es que los realizadores impongan, de manera retrospectiva, una determinada estética sobre los trabajadores, sino que los trabajadores establecen un modelo estético, es decir, es su sentido poético del tiempo el que impone una forma al trabajo artístico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah. *Between Past and Future, Six Exercises in Political Thought*. Nueva York: Viking Press, 1961.
- Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Bellessi, Diana. *La rebelión del instante*. Buenos Aires: Edición a Secas, 2002.
- Bellucci, Mabel. "Una aproximación sobre el estado actual de las asambleas barriales." Texto inédito, 2003.
- Caparros, Martín and Daniel Yako. *Extinción. Últimas imágenes del trabajo en la Argentina*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Chefjec, Sergio. *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara, 1000.
- D' Atri, Andrea. "Sobre la experiencia de las obreras de Bruckman". *Caípa* (Paris, 17 de noviembre 2002).
- www.caípa-paris.org/article.php3?id\_article=181
- Ellit, Diamela. *Mano de obra*. Santiago de Chile: Planeta, 2002.
- Forastelli, Fabricio. *Autontarismo como categoría del análisis político en las ideas argentinas, 1918-1966*. Tesis: University of Nottingham, 2000.
- Forster, Ricardo. "El laberinto de las voces argentinas". *Confinés* N° 12 (junio de 2003): 27-42.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Negri, Antonio. et al. *Diálogo sobre la globalización, la multitud y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- . "El dilema." *Punto de vista*, 25. N° 74. (diciembre de 2002): 1-5.
- Virno, Paolo. *Virtuosismo y revolución la acción política en la era del desencanto*. Trad. Raúl Sánchez Cedillo et al. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.

# Lo político y

# lo crítico

# en el arte



**La Escena de Avanzada –que combinó en forma inédita pulsión estética y desmontaje institucional, crítica ideológica y politización del arte– buscaba sacarle filo a un proyecto cultural que polemizaba con varios otros frentes discursivos en el interior del campo antidictatorial chileno: las redes partidarias del arte militante y las redes de investigación sociológica, entre otras.**



*“¿Quién teme a la neovanguardia?”<sup>1</sup>*

Campo y acontecimiento: la neovanguardia artística chilena de los 80

*Podríamos ver, entonces, a la vanguardia como una respuesta política, específica, al liberalismo; una respuesta a la idea del consenso y el pacto como garantía del funcionamiento social, la noción de representación y de mayoría como forma de legitimidad. La vanguardia vendría a cuestionar estas nociones, con su política de la secta, de intervención localizada y secreta, con su percepción conspirativa de la lógica cultural y de la producción del valor, como una guerra de posiciones. (...) Eso explica, creo, lo que podemos llamar la reacción postmoderna, la crítica a la vanguardia que deriva obviamente del triunfo del liberalismo. Si hay un renacimiento del liberalismo hay crisis de la vanguardia y todos retroceden hacia el mercado y las instituciones establecidas.*

Ricardo Piglia, “Teoría del complot”, en revista *Extremoccidente* N° 2

*El motivo del fin lleva por un lado a una figura crítica, digamos la desilusión, y por otro, a una figura profética que implica un pasaje de una figura a otra. Para mí, sin embargo, ambas posiciones niegan prácticamente la posibilidad de la política. La primera porque representa, después de todo, una aceptación del orden establecido...: cuando se pierden las ilusiones, se está en el mundo tal como está, y entonces el mundo podrá ser administrado pero sin que haya política en el sentido en que yo entiendo esta palabra. Tampoco habrá política en la segunda posición, porque en este caso lo que reemplaza a la política es el anuncio de las condiciones de su posible resurrección, mientras que la política queda en sí misma paralizada.*

Alain Badiou, “Fidelidad, militancia y verdad”, en revista *Extremoccidente* N° 2

Lo más denso de las reflexiones abiertas con motivo de los treinta años del Golpe militar en Chile (Septiembre 2003), concierne un “manejo de preguntas” sobre “catástrofe” y “posibilidad”<sup>2</sup>; sobre cómo el arte y el pensamiento –pese a todo– buscaron trasladar las marcas de la destrucción histórica a constelaciones de sentido capaces de suscitar nuevos montajes (estéticos, políticos, críticos) de la experiencia y la subjetividad.

Este es el contexto en el que quisiera situar esta discusión con un texto provocativo de Willy Thayer (“El Golpe como consumación de la Vanguardia”<sup>3</sup>), que pone en relaciones de contigüidad y equivalencia el Golpe militar del 11 de Septiembre de 1973 (el Golpe como Vanguardia) y la neovanguardia artística chilena (la Escena de Avanzada) como golpe y reiteración. Agradezco la provocación de este texto que, al incitarme a expresar mis desacuerdos con su postulado general –un postulado según el cual el Golpe militar habría anticipado y cancelado a la vez el significado crítico de los quiebres de la representación que trabajó la Escena de Avanzada<sup>4</sup>, me ha dado la oportunidad de visitar la escena neovanguardista chilena de los 80 y sus tensiones entre el arte y la política.

**Campo o descampado**

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

A fines de los años 70, cuando tomó forma la escena que posteriormente se analiza en *Márgenes e instituciones*<sup>5</sup>, la acuñación del término Escena de Avanzada buscaba: 1) destacar lo precursor de un trabajo –batallante– con el arte y sobre el arte que, efectivamente, participaba del ánimo vanguardista de *experimentación formal y politización de lo estético*; 2) tomar distancia con la epopeya modernista de la Vanguardia que internacionalizan las historias del arte metropolitano, destacando la *especificidad local de una escena de emergencia*. Optamos por la denominación de Escena de Avanzada, para subrayar algunos rasgos particulares y diferenciales<sup>6</sup>, no asimilables al referente internacional de

la Vanguardia. Si bien la Escena de Avanzada se caracterizó a sí misma como “neovanguardia” –en su afán por politizar el arte desde un imaginario de la crisis y la fractura (ideológicas, estéticas)–, “la Avanzada explicitó desde el comienzo su relación incómoda con la vanguardia”<sup>7</sup>. Esto lo reconoce W. Thayer, aunque no se detiene mayormente en esta “incomodidad” que, sin embargo, es clave para subrayar los *descalces* y los *sobresaltos* entre la “cita” del vanguardismo y del neovanguardismo internacionales y sus respectivas desapropiaciones y reapropiaciones locales<sup>8</sup>. Me parece que la enseñanza maximalista de la Vanguardia al que recurre el guión universalizante del texto de W. Thayer, borra la coyunturalidad táctica de los desplazamientos y reinscripciones de significados que le dieron su valor *situacional* y *posicional* a la Avanzada chilena.

Si bien la Escena de Avanzada defendió una estrategia militante contra el academicismo, no estaba interesada únicamente en atacar los símbolos de la institución artística. La ofensiva crítica de estas prácticas chilenas de los 80 que combinaron, de modo inédito, *materialismo significante, desmontaje institucional y politización del arte*, buscaba sacarle filo a un proyecto cultural que entraba en disputa con varios otros frentes discursivos en el interior del campo antidictatorial. La Escena de Avanzada se relacionó polémicamente con las otras redes de prácticas alternativas con las que convivía en el campo no oficial: las redes partidarias del arte militante, las redes institucionales de los centros de investigación en ciencias sociales. Las aristas del debate político-cultural y crítico-estético entre la Escena de Avanzada y esas otras redes no pudieron ser examinadas con suficiente atención en los tiempos de la dictadura, porque la urgencia de la consigna antidictatorial aplazaba la tarea de reflexionar sobre el detalle de estas controversias internas al campo opositor. Hay ahí una tarea pendiente (y no sólo para la sociología cultural) que concierne el estudio de las determinaciones y los modos en que las prácticas de oposición y resistencia crítica definieron sus respectivas apuestas no-dictatoriales en el Chile de la dictadura. No creo que la mejor forma de ayudar a esa tarea aún pendiente –la tarea de recuperar zonas eludidas de “La memoria perdida: a treinta años del Golpe”<sup>9</sup>– sea la de condenar al *sin sentido* (a la ineffectividad) las *luchas por el sentido* que motivaron este arte insurgente bajo el decreto –aniquilante, exterminador– de la muerte de la crítica que hoy sentencia W. Thayer. Al obliterar las prácticas de transformación artística de los 80 en Chile (aquellas prácticas que interrogaron más audazmente

la secuencia: *historia-golpe-destrucción-reconstrucción-totalidad-fracturas-deconstrucción*). W. Thayer desposee a la Escena de Avanzada de su *pasado* pero, también, de su *futuro*, ya que el definitivo y amenazante *remate del fin* contenido en la sentencia que, después del Golpe militar, “ninguna lógica de la transformación ... y de la innovación *será posible* en el rayano del acontecimiento”, cancela incluso la alternativa de que nuevas fuerzas de lectura reubiquen estas prácticas en una secuencia *viva* de debate sobre lo crítico y lo político en el arte, cuyas energías el texto da por definitivamente sepultadas<sup>10</sup>. Ese definitivo remate del fin –con el que W. Thayer agota las virtualidades de lo inconcluso– termina impidiendo que el pasado de la Escena de Avanzada siga disponible para ser reconjugado en futuro anterior.

La Escena de Avanzada le disputó a la política en los años de la dictadura la capacidad de armar un “campo” de problemas y tensiones en torno a los dilemas de la representación, que se resistiera a la ilustratividad del contenido ideológico y a la operabilidad del programa político. Se le debe a la Escena de Avanzada la existencia de este “campo” de independencia formal, de autoreflexividad de los signos, que postuló un *arte no subsumible a la hegemonía de la política* aunque sí *cuestionador de lo político* debido a “operaciones complejas desde el punto de vista del arreglo conceptual, ... de la irrupción novedosa de otros significados”<sup>11</sup>. Al invalidar el efecto de estas “operaciones complejas” que lucharon contra el vaciamiento del sentido; al liquidar –retrospectivamente– cualquier expectativa de haberle disputado significados *otros* a la violencia impuesta, W. Thayer reinstala el vacío del “descampado” ahí donde el arte y la crítica habían armado un estratégico “campo” de problemas y tensiones. Es la sentencia posthistórica del “ya nada será posible” (una sentencia que arrasa con todo), la que termina hoy de consumir lo inconsumado del Golpe militar.

W. Thayer define el Golpe militar como un “punto sin retorno”, como un *pasado del que no se retorna*. Pero, ¿hay acontecimiento sin retorno? Siempre hay retorno porque nada de lo que acontece queda en el punto fijo de la primera vez: siempre hay *desplazamientos de inscripción y contextos*, reactualizaciones, que llevan el acontecimiento a ser simbolizado –y transformado– en las múltiples repeticiones y desfases de sus sucesivas escrituras<sup>12</sup>. La pesadilla del golpe militar como acontecimiento del que no se retorna, tal como lo establece W. Thayer, lo transforma en un *presente continuo*. En lugar de captar el pasado de la dictadura en la narratividad histórica de las escrituras compuestas y heterogéneas que desinscriben y reinscriben sus signos una y otra vez, la tesis del “no retorno” instala *el presente interminable del golpe* como un acontecimiento trascendental –abstraído de sus contextos móviles de lectura y transformación– que no cesa de ocurrir idéntico a sí mismo. Esta abstracción trascendental del Golpe hace de él un objeto sublime (un objeto cuyo absoluto lo vuelve irrepresentable) que, por sublime, es “incompatible con el tiempo”<sup>13</sup>: con la articulación del tiempo histórico como sucesión y conexiones de flujos y secuencias que lo narran y lo “representan” en el transcurso de sus idas y vueltas. Lo irrepresentable del Golpe, en la versión de W. Thayer, sitúa al acontecimiento dictatorial más allá de todo relato de la memoria, más allá de toda superficie inscriptiva que consigne el pasado para reelaborarlo en la materialidad biográfica o textual de un cuerpo y de una obra. Sin embargo, “es necesario, por cierto, *inscribir, en palabras, en imágenes. Imposible escapar a la necesidad de representar. Sería el pecado mismo, el creerse santo, salvo*. Pero una cosa es hacerlo para

salvar la memoria y otra el intento de preservar el resto, lo olvidado inolvidable”<sup>14</sup>. La Avanzada trabajó con el resto, con los desechos de la representación. Se propuso estilizar los cortes y las fracturas de una temporalidad violenta mediante una sintaxis de lo disociado y lo inconexo, de lo no integrable<sup>15</sup>. Estos fueron los modos en que el arte y las escrituras de la Avanzada trabajaron con las *fallas* y los *accidentes* de la representación, perforando y escindiendo la linealidad de una historia y una memoria que se pretendieran indemnes.

#### La violencia fundacional de lo nuevo

Pese a que el término “vanguardia” deriva del léxico militar, es gracias a su rodeo por el campo del arte y la cultura modernistas que ese término se cargó de todo su peso crítico-social. Al tratar el Golpe del 11 de septiembre –literalmente– como Vanguardia<sup>16</sup>, W. Thayer acorta el desvío de esta larga aventura de tensiones entre *institución artística, exploración estética y transformación social* que caracterizó a las vanguardias, devolviendo el término a su rúbrica de origen: la militar.

¿Por qué dice W. Thayer que el Golpe del 11 de Septiembre de 1973 puede ser leído como Vanguardia? Porque el Golpe “realiza la voluntad de *acontecimiento*, epítome de la vanguardia”<sup>17</sup>, llevando la irrupción dislocante de lo Nuevo a fracturar la historia y la representación. Según W. Thayer, el efecto del Golpe como Vanguardia sería tan rotundo que dejaría a la vanguardia artística –y su afán de trastocamiento de los signos– sin campo *propio* de significación histórica y justificación crítica.

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

El argumento de W. Thayer (el Golpe como consumación de la Vanguardia) opera un traslado de planos entre el Golpe militar y la Vanguardia que no respeta *marcos* ni *límites de diferenciación*. El Golpe militar concierne a la historia de la sociedad en su *totalidad* y su acontecimiento de lo Nuevo no conoce limitaciones de campo. Porque su dimensión es ilimitada, no puede compararse esa violencia super-estructural de lo Nuevo que revoluciona a la historia y la sociedad enteras con el afán vanguardista de someter a tensión crítica *el límite de diferenciación* que separa la serie “arte” de las series “historia” y “sociedad”. El acontecimiento del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y la emergencia de la Escena de Avanzada no pertenecen a la misma serie de procesos ni de sucesos. A la sobredeterminación histórica del Golpe militar, responde el proyecto neovanguardista que usa la reflexividad formal y la criticidad del arte para conmocionar la determinabilidad de la razón histórica desde el acontecimiento estético. Forzar la analogía estructural entre el Golpe y la Avanzada, diluye la tensión entre *contexto* (lo histórico-social: la dictadura) y *texto* (lo estético-cultural: el experimento neovanguardista); entre, por un lado, la *macro-referencialidad del dato histórico* y, por

otro, el *acontecimiento del texto y de la obra* que trasladan el dato –vertical, unívoco– de lo real (la dictadura como *hecho*) a un juego horizontal de pliegues simbólico-expresivos cuya plurivocidad desencaja el significado “golpe” en los múltiples estallidos del lenguaje.

Es cierto que el acontecimiento violento de lo Nuevo caracterizó tanto al Golpe militar que revolucionó la historia social como a la emergencia de la Avanzada que revolucionó el campo de las artes visuales en Chile, aunque en el primer caso, el del Golpe militar, lo Nuevo hace desaparecer todo un pasado nacional mientras que, en el segundo caso, la “ruptura de la Avanzada con la prehistoria nacional del arte”<sup>18</sup> se produce en el *interior de una tradición cultural*. Resulta abusivo homologar lo literal y lo figurado de la ruptura como si ambos cortes, el dictatorial y el neovanguardista, poseyeran el mismo coeficiente físico de violencia exterminadora. Sin embargo, no puedo desconocer que, a fines de los 70, se trabó discursivamente una relación ambigua entre el rupturismo de la Avanzada y el fundacionalismo de la dictadura: “una cierta solidaridad manifiesta –aun si fuese por vía de resistencia– con el discurso de la refundación de la historia nacional”<sup>19</sup>.

Esto se ha discutido bastante ya. En su entrevista del N° 1 de *Extremoccidente*, Francisco Brugnoli comenta cómo, para él, el “pionerismo” de la Avanzada se hacía cómplice de una borradora de antecedentes (en particular, de los antecedentes de los 60 a cuya tradición pertenece el artista) que parecía duplicar el efecto de *tabula rasa* con que la dictadura había castigado al pasado. Quizás el efecto de violencia producido por la Escena de Avanzada derive sobre todo del “golpe de fuerza” de su discurso<sup>20</sup> que introdujo, en el discurso de la crítica sobre arte, “referentes teóricos que la izquierda chilena siempre ha mirado con sospecha”<sup>21</sup>. Estos referentes (el postformalismo, el neoestructuralismo) eran convocados, desde las artes visuales, por “acometidas discursivas que combaten las nociones habituales de representación política”<sup>22</sup> –las que seguían fieles tanto el arte militante de la cultura partidaria como el otro polo de renovación del campo cultural chileno: el de las ciencias sociales guiado por el “historicismo gramsciano”<sup>23</sup>. Más allá de su rebeldía vanguardista (anti-academista) contra el pasado artístico, el acento no conciliador, intransigente, de la ruptura que, muchas veces, sobreactuó discursivamente la Avanzada, tenía que ver con el antihistoricismo del giro teórico que la enfrentaba al sentido común ideológico de la cultura de oposición. La Avanzada trazó un corte que interrumpió (y también violentó) la relación de continuidad que ligaba la izquierda artística y cultural al discurso de la representación política. En rigor, son “las rupturas y desplazamientos ... que la alejan de los viejos modelos de arte comprometido, de frentes culturales, de representación artística de partidos y/o clases sociales” las que llevan la Escena de Avanzada a “un aislamiento socialmente percibido como vanguardismo”<sup>24</sup>.

En todo caso, es cierto que los primeros textos de la Avanzada<sup>25</sup>, demasiado impacientes y exclamativos, no se rodearon de las suficientes precauciones para distanciarse de la imagen vanguardista de “un corte limpio con el pasado como peso muerto del que hay que zafarse”<sup>26</sup>.

W. Thayer critica la programaticidad vanguardista del “corte limpio con el pasado como peso muerto del que hay que zafarse” con el que la Avanzada se hizo estructuralmente cómplice del fundacionalismo de lo Nuevo que implantó el Golpe militar. El texto de W. Thayer opera el mismo corte

violento –sin misericordia– que él le reprocha a la Vanguardia, al dividir el tiempo lineal entre un *antes* (el pasado crítico de la Avanzada, condenado por él a la obsolescencia) y un *después* (el triunfante “final neocapitalista de la vanguardia”). También él recurre al golpismo enunciativo de un *ahora* del texto-manifiesto (“el Golpe como consumación de la Vanguardia”) que busca, performativamente, liquidar el pasado y anticipar el futuro mediante un tajo cortante que separa el “desde ahora ya no” (lo político en el arte) del “desde ahora sí”<sup>27</sup> (el fin de la representación y la muerte de la crítica).

#### “Escena sin representación” o crítica de la representación

La tesis que enmarca el texto de W. Thayer es la siguiente: el Golpe militar del 11 de septiembre de 1973 produce una ruptura tan definitiva que “disuelve el estatuto de la representacionalidad” hasta un punto tal que vuelve “insignificante” cualquier tentativa de intervenir críticamente sobre los quiebres de la representación, “porque en 1979, cuando la Avanzada emerge, no sólo los aparatos de producción y distribución de arte sino toda forma institucional, ha sido suspendida en una seguidilla de golpes”<sup>28</sup>.

¿Qué duda cabe que el Golpe militar disloca violentamente todo el sistema de categorías y referencias que la época revolucionaria de la Unidad Popular había levantado como bandera histórica, y que deja al sujeto de la historia en un desolador estado de catástrofe? La violencia de la discontinuidad con la que el Golpe se instituye en siniestro acontecimiento, interrumpe una gesta histórica a la vez que pulveriza la representación confiada de la historia que sustentaba su emblemática nacional y popular. Pero, ¿quiere decir esto que el Golpe militar “operó la suspensión (*epokhé*) de la representacionalidad”; “que toda forma representacional ha sido suspendida” y que la dictadura es “una *escena sin representación*”<sup>29</sup>?

Una vez desmantelado el proyecto épico-revolucionario que simbolizaba la Unidad Popular, la dictadura chilena reordena inflexiblemente el sistema de categorías y símbolos (en otras palabras, de “representaciones” que encuadran la sociedad bajo su lógica autoritaria de la dominación. ¿Quién podría afirmar que la Doctrina de la Seguridad Nacional –y su fanatismo del orden y la integridad– no constituye e instituye un inviolable “sistema de representación” en el que el autoritarismo represivo basa sus prohibiciones y castigos? ¿Cómo no admitir que el ideograma de la Familia tenía la misión de atar las identificaciones masculinas y femeninas al “sistema de representación” de la ideología sexual dominante, mitificado por el patriarcalismo y el militarismo chilenos de los años de la dictadura? Si bien la violencia del Golpe militar “des-enmarca” la representación histórica, como dice Thayer, el nuevo aparato representacional de la cultura autoritaria se encarga muy luego de reencuadrar la sociedad chilena bajo su dicotomía orden/caos. Sólo es posible evocar la escena de la dictadura como una *escena sin armadura* (“Seis años de despliegue de la fuerza sin ley, sin marco, despliegue que instala el *no marco* de la globalización; seis años de represión sin represión ... porque el Golpe, lo sabemos ahora, preparó el desborde definitivo de todo marco, incluyendo el de la dictadura”<sup>30</sup>), omitiendo de ella la representacionalidad y la institucionalidad represivas que impusieron su *rigidez del encuadre* como formato total de obediencia.



En sus textos de sociología cultural sobre el autoritarismo, J.J. Brunner nos decía que el régimen militar conjugó sus efectos de disciplinamiento social bajo la doble consigna de la “modernización” (el mercado, la televisión) y la “represión” (la censura, la persecución). El Golpe dictatorial es leído por W. Thayer en la dimensión de “modernización” que implementó el sistema neoliberal, como la “inmersión del marco en la circulación sin marco”<sup>31</sup> de la disolvente lógica mercantilista del capitalismo transnacional. Pero el texto no recuerda la cara oculta de la “represión” militar que, por ejemplo, dibujó una ciudad del cerco terri-

torial, de la vigilancia y del arresto domiciliarios, contra la cual las intervenciones urbanas de los años 80 (CADA, L. Rosenfeld) buscaban “instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con una persistencia cruel, a aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites”<sup>32</sup>. Para W. Thayer, “las prácticas disolventes del sistema-arte operadas por el CADA” no harían más que “codificar lo que está fáctica y transversalmente descompaginado y cismatizado en el Golpe mismo”<sup>33</sup>; es decir, no serían más

que el reflejo –o síntoma– de la “insubordinación de los signos” ya realizada por el Golpe mismo. Hay una confusión allí entre lo *destrutivo* y lo *deconstructivo*. Nada del imaginario deconstructivo de las acciones de arte de los 80<sup>34</sup> podría haber tenido algo que ver con el programa destructivo de la dictadura: ni la intención de des-naturalizar los signos de la cotidianeidad represiva para contagiar el espíritu autocrítico de la sospecha al marco comunicativo del poder y socavarlo intersticialmente; ni el deseo de abrir juegos de libertades (pequeñas utopías emancipadoras) en torno a los signos fracturados para ayudar a la subjetividad del espectador a zafarse de la monótona condena a lo reglamentario. A diferencia de lo que ocurre con el Golpe militar que fractura y disloca una primera vez, el arte re-elabora la fractura y la dislocación *protestando contra esa primera vez* (hay ahí un reclamo ético) y, además, *apostando a lo negado por el autoritarismo* (hay ahí una decisión crítica). Sólo el arte –y no el Golpe militar– usa recursos autocríticos que inviten al sujeto de la dictadura a aventurarse, libertariamente, en el incansante deshacer y rehacerse de una significación felizmente abierta a los tumultos de lo plural-contradictorio.

La Escena de Avanzada se enfrentó al desafío de imaginar, desde el arte, una respuesta a la condena dictatorial, abriendo resquicios de sentido en las entrelíneas del poder represivo por donde hacer circular ciertas partículas disidentes. Pero no le bastaba con transgredir el orden-de-representación de los símbolos dictatoriales que gobernaban el cuerpo, la ciudad y los medios. Había que ir más allá de toda traslación inmediatista entre contingencia política y resistencia artística. Frente a los quiebres de la representación (al desarme de las categorías e identidades) y frente al modo en que la cultura de izquierda buscaba parchar los símbolos rotos para recomponer una cierta imagen de continuidad y tradición históricas, las obras de la Escena de Avanzada se preocuparon de recoger aquellos fragmentos y residuos (lo subrepresentado, lo disminuido) que vagaban en los heroicos márgenes de las grandiosas recomposiciones de su épica de la resistencia. Mientras que el arte partidario de la cultura militante recurría al léxico humanista-transcendente del metasignificado (Pueblo, Identidad, Memoria, etc.), la Avanzada recogía los fragmentos microbiográficos de imaginarios desintegrados, para socavar así las representaciones plenas a las que todavía adherían las totalizaciones ideológicas. Bastaría con esta provocativa *figuración crítica de la representacionalidad ortodoxa de la cultura de izquierda* (que usó el temblor de lo estético para vulnerar las dogmáticas de la certeza en las que se afirmaba la ideología), para que el trabajo de *des-representación* de la Avanzada justificara teóricamente los límites de eficacia que el discurso del “fin de la crítica” retrospectivamente le niega.

#### *Retirada melancólica o multiplicidad deseante*

W. Thayer identifica a la Avanzada con un “estrato primario, anasémico, *inoperante* (des-obrante) que, ... más que “operar” como principio de decodificación y lectura de la institucionalidad autoritaria, ... permanece intransitivo en las inmediaciones del Golpe, *neutro ante las demandas de nuevas lecturas de signos*”<sup>35</sup>.

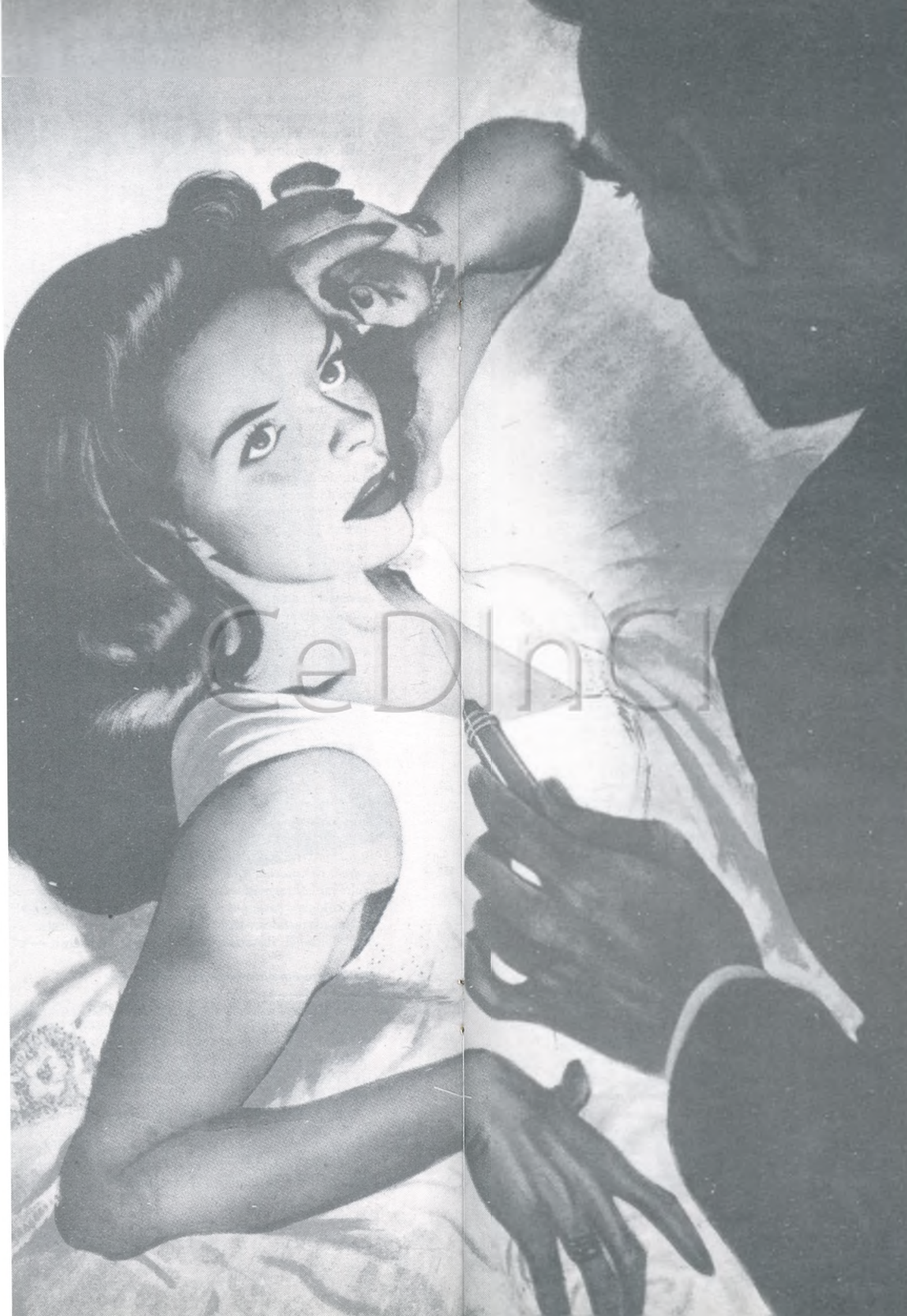
Lo primero que me llama la atención en esta evocación de la Avanzada es el vocabulario de lo “inoperante” y lo “neutro” que describe una escena que se abstiene, que se retrae y se subtrae del trabajo con los signos. No reconozco en este vocabulario desenfanzado de la retracción

y la substracción, de la quietud, nada del clima efervescente (de incansables proyectos y afiebradas disputas) que marcó *vitalmente* los tiempos de la Avanzada. Prevalecía, muy por el contrario, el voluntarismo de un frenético deseo que, lejos de mostrarse indiferente al sentido, buscaba multiplicar los “focos guerrilleros”<sup>36</sup> a través del choque y la fricción de posturas en un campo de la cultura vivido agitadamente



como *campo de batalla* y como *trincheras*. El combativo gasto y desgaste de energías que mantuvo a la Avanzada en constante revuelo de textos y obras, de preguntas sobre las actuaciones del arte en el campo de la crítica institucional, tiene muy poco que ver con la imagen contemplativa de esta escena pasmada, de suspensión del sentido. La pasividad de la “des-obra”, del arte como “estrato de inoperancia”, no guarda para mí ninguna afinidad —ni teórica ni animica— con lo que, para bien o para mal, caracterizó a la Avanzada: el énfasis voluntarioso de un *no* que disparaba sus vibrante fuerza oposicional desde “el malestar, el resentimiento, la aversión, el rechazo... como política múltiple” de *interpelación*<sup>37</sup>. Al asociar la Avanzada a la impasibilidad o la inacción, me parece que W. Thayer se equivoca de temporalidades. El proyecta sobre la escena *antidictatorial* de los 80 (una escena habitada por la “afirmación de lo imposible” y sus *excesos utópicos*), la figura *posidictatorial* de “la impasibilidad de la afirmación”<sup>38</sup> que vino, mucho después, a impregnar de melancolía los años de duelo de la Transición como sintoma de retraimiento solitario y depresivo, de falta de energía y paralización de la voluntad. Aunque entiendo que el texto de W. Thayer valora la *reticencia al sentido* como negativa a ser parte del intercambio comunicacional que “recicla” banalmente la memoria del trauma<sup>39</sup>, esa atonalidad de lo neutro con la que busca retratar a la Avanzada contradice la “necesidad extrema de la pasión” (G. Muñoz)<sup>40</sup> que movilizó sus obras y sus textos en la dirección activa de un “querer” (intencionalidad, deseo) y de un “afectar” (efectuación, afectación)<sup>41</sup>. Muy lejos del vocabulario melancólico del desfallecimiento del sentido, la Avanzada puso en movimiento un “régimen de intensidad” cuya clave energética conecta su escena al repertorio deleziano de los flujos libidinales y las máquinas deseantes. De ese “régimen de intensidad” sacó la Avanzada la voluntad de *intervenir* las retóricas sociales del arte, con “su inagotable actividad reformuladora de signos, continuamente permedada por la crítica de las representaciones”<sup>42</sup>; “la multiplicidad de sus operaciones de lenguaje, así como su radical desmontaje de las nociones institucionales de la representación”<sup>43</sup>. “Operaciones” y “crítica” que no se quedaron en “la zona traumática de la experiencia” anterior a “la secundariedad del signo”<sup>44</sup> que defiende W. Thayer como grado cero del Golpe como desmayo; “operaciones” y “crítica” que, muy por el contrario, multiplicaron sus estrategias de intervención a nivel de las *simbólicas institucionales*, la discursividad de los medios, las tecnologías y las mediaciones del sentido, la convencionalidad del signo y del valor culturales.

W. Thayer define un estrato primario de la Avanzada que “se sustrae a cualquier intento de repetición o secundariedad simbólica”; que es “irreductible a la simbolización”, que se ofrece como “resta sistemática de producción y de inscripción”<sup>45</sup>. W. Thayer defiende esta primariedad de la huella anterior a toda composición discursiva (a toda simbolización, metaforización y alegorización) como testimonio mudo y desnudo de la imposibilidad de representar la siniestra des-representación operada por el Golpe. Pero las obras de la Avanzada lograron precisamente distanciarse de la *indicialidad de la presencia* (de la fundamentación muda en la huella física que testimonia sin habla), recurriendo a sofisticadas *máquinas de lenguaje* que ensayaron diversos trayectos figurativos y analíticos para crear una relación heterogénea y fluctuante entre *cita referencial* (la violencia de la descomposición), *marcas de la experiencia* (una subjetividad social traumada) y *vectores de legibilidad crítica*



(claves de desciframiento, montajes interpretativos, políticas de la mirada). Si bien la Avanzada emerge en un paisaje de devastación del sentido, sus obras eligieron someter lo fragmentado y lo extraviado a complejas *poéticas del residuo* que exceden —en sus refaccionamientos lingüísticos, en sus rebuscamientos estilísticos— la mera sintomatología de “la fuerza involuntaria de las señales de vida” que, según W. Thayer, serían las únicas señales que el sujeto postgolpe estaría en condición de emitir a modo de “cuasi testimonio”<sup>46</sup>. Entre las primarias señales de recuperación de vida que grafican inconscientemente el trauma en un sustrato meramente denunciante o testimonial y la abigarrada *pulsión estética* con que varias obras de la Avanzada reestilizaron la carencia, media el trabajo sobre la forma y la *representación*, es decir, sobre las *transfiguraciones* del signo (primario) de la *desfiguración*<sup>47</sup>. Tampoco la testimonialidad asimbólica de la “seña desnuda” mencionada por Thayer se reconoce en la exacerbación de la *retórica citacional* que usaron las obras de la Avanzada: la cita como técnica del corte, de la interrupción y la discontinuidad, cuyos fraccionamientos y reensamblajes se oponen a la armonía plena de la Totalidad. La cita militaba, en esas obras de la Avanzada, a favor de un *antidealismo del sentido* que oponía las “fracturas de la representación” (exterioridad, superficie, cortes, juntas, simulación = des-identidad) a la “voluntad de presencia” (interioridad, profundidad, transparencia, plenitud = identidad)<sup>48</sup>.

#### Discurso del fin y memoria en curso

Haría falta recordar nuevamente que la Escena de Avanzada no constituye un Todo homogéneo. Si bien la Avanzada reunía prácticas que solidarizaban entre ellas por su misma pasión de exploración conceptual y desmontaje artístico, estas prácticas ofrecían respuestas a menudo divergentes en su forma de abordar la relación entre arte, crítica y sociedad. Es interesante notar, por ejemplo, que el grupo CADA reconjuga la *continuidad* y la *ruptura* de un modo que desmiente el vanguardismo absoluto del deseo de sepultar el pasado y la tradición que W. Thayer proyecta sobre toda la Avanzada<sup>49</sup>. Además de reclamarse de un “*Arte de la historia*” que le rinde homenaje a las Brigadas Ramona Parra como “su antecedente más inmediato” en la ocupación de la ciudad<sup>50</sup>, la acción “Para no morir de hambre en el arte” (1979) propone “una reafirmación de valores culturales propuestos durante la Unidad Popular: el medio litro de leche, la llegada de los artistas a las poblaciones, el trabajo de los talleres culturales” que representa “una simbiosis entre lo nuevo y lo antes deseado, un intento de resemantizar categorías antiguas válidas desde nociones producidas en el aquí y ahora de la dictadura”<sup>51</sup>. Estos matices no están contemplados en el análisis de W. Thayer que hace prevalecer el radicalismo filosofante del meta-concepto (el Golpe como Vanguardia, la Vanguardia como Golpe) por encima de las contextualizaciones de obras y posturas cuyas diferencias y oposiciones requieren de una lectura analítica más precisa. Estas exigencias de precisión se hacen aun más necesarias al tocar un punto clave de la tesis de W. Thayer (*representación/presencia*), ya que dicho punto de quiebre entre vanguardia, neovanguardia y postvanguardia, es el que divide a la escena de los 80 entre el sector postformalista de la Avanzada (la “salida del cuadro”) y el sector del CADA (la “salida del arte”<sup>52</sup>).

Es cierto que una tendencia de la Avanzada, la representada

por el grupo CADA, se apropió de la consigna vanguardista arte/vida y arte/política para expresar el deseo de reintegración del arte en el continuum de la existencia, buscando trascender la *mediación de los códigos en la inmediatez de lo real* para cumplir lo que W. Thayer llama la “voluntad de presencia”. Pero es igualmente cierto que algunos textos de la Avanzada criticaron abiertamente los acentos mesiánicos-profetizantes de la retórica zuritiana, su ilusión de involver el arte –sus límites y códigos de especificidad– en el *plenum* de una sociedad indivisa (“la sociedad sin clases”) de la que se habría borrado toda lógica de separación y delimitación<sup>53</sup>. El “giro semiótico” de esos textos de la Avanzada que polemizaron con la retórica zuritiana del CADA rebatía su espontaneísmo de la presencia basado en una imagen de la vida autoexpresándose “naturalmente” como reverso informal y desestructurado del arte. Para esos textos que tanto insistieron en el materialismo crítico de los procesos significantes (soportes, lenguajes, técnicas, códigos), “crítica de la representación” nunca quiso decir, vanguardistamente, “voluntad de presencia” sino al revés, neovanguardistamente<sup>54</sup>, denuncia de la transparencia referencial que proyecta la ilusión de que la realidad habla por sí misma. “Crítica de la representación”, en el contexto de esos textos de la Avanzada, no es lo mismo que “abolición de la representación” ni que “desmantelamiento de la representacionalidad”. La “crítica de la representación” apela al develamiento de los *efectos-de-representación* con los que determinadas hegemonías culturales buscan naturalizar lo real-social para mantener fija e inamovible la relación entre significantes y significados. Y apela, además, al cuestionamiento de las figuraciones del poder en las que un referente de autoridad (político, ideológico, simbólico, sexual, etc..) ejerce el privilegio de la “representación”, monopolizando el derecho de nombrar, de clasificar, de otorgar identidad, etc... Antes y después de la Escena de Avanzada, y por mucho que nos encontremos hoy en un universo *post* de completa fragmentación y disseminación categoriales, los poderes y las tecnologías sociales siguen pactando sus reglas de entendimiento oficiales a través de determinados *efectos-de-representación* que construyen el verosímil de lo dominante (postcapitalismo, neoliberalismo, etc...). En un mundo todavía habitado por sujetos, discursos y prácticas que se enfrentan entre sí mediante luchas materiales y pugnas interpretativas en torno a las asignaciones dominantes de clase, raza, sexo, género, etc..., el poder es representación y la representación es poder. “El final neocapitalista de la crítica de la representación” al que apela W. Thayer supone esa *renuncia a lo político* que consiste en volver equivalentes el *diagnóstico postmoderno de la crisis de la representación con el nihilismo posthistórico del fin de las luchas por la significación*. Es cierto que la noción de “representación” –en sus dimensiones tanto de duplicación / reproducción (en el arte) como de delegación / sustitución (en la política)– ha sido puesto seriamente en crisis. Pero reconocer esta crisis no es lo mismo que descreer de aquellos proyectos de repolitización de la subjetividad (entre ellos, el proyecto feminista) que son capaces todavía de imaginar “prácticas de construcción de realidad alternativas”<sup>55</sup> a las hegemónicamente selladas.

Para W. Thayer, el “apocalipsis neocapitalista” llamado “globalización” liquida toda posibilidad de fugarse de la lógica sustitutiva de la mercancía, de sus leyes de degradación del valor y de anulación del sentido. Todo lo que circula por las redes de intercambio del multicapitalismo semiotiza-

do (incluso “la no circulación que activa la circulación”<sup>56</sup>), estaría fatalmente condenado para él a la asimilabilidad y la recuperación, a la funcionalidad de lo cambiario que disuelve toda singularidad y diferencia en la mismidad de la serie-Mercado<sup>57</sup>. Este “diagnóstico apocalíptico” del *post* dibuja una figura soberana del Mercado que sería capaz de controlar *todas* las fuerzas (y contrafuerzas) que atraviesan el sistema, de capturar *todas* las energías fluyentes para reciclarlas en su dispositivo de transcodificación universal de equivalencias abstractas. La *indiferenciación de las diferencias* que reina en el collage *post-capitalista* lograría, según W. Thayer, neutralizar cualquier voluntad de *alteridad alteradora* con la que una práctica de cambio busca expresar su desacuerdo frente a la homogeneidad capitalista.

“El advenimiento de la actualidad transaccional como un tiempo “de intercambio globalizado” y su “marasmo de lo siempre igual”<sup>58</sup> habrían estado, según W. Thayer, ya contenidos en “la verdad del Golpe militar” como “nihilización de la voluntad de acontecimiento que activó a la vanguardia”. La “verdad del Golpe” la experimentamos ahora, según Thayer, “en el intercambio generalizado en que *nada promete*”<sup>59</sup>. No deja de resultar paradójico a un autor que se ubica bajo el signo de las filosofías del acontecimiento –es decir, bajo el signo de lo intempestivo– dibuje esta clausura de lo predeterminado que anula todas las fluctuaciones contingentes de lo que *todavía no es* y de lo que siempre puede *volverse otro*. El *todavía no es* y el *volverse otro* son las condiciones de una diferencia pensada en *acto* y en *situación*, en *proceso*. Aquí, por el contrario, el escenario dibujado por W. Thayer es un escenario en el que todas las partidas han sido jugadas, todos los destinos han sido sancionados, todos los finales han sido anticipados por el fatalismo de la sentencia del “ya nada será posible”. En rigor, la previsibilidad de la certeza del “ya nada será posible” o del “ya nada promete”<sup>60</sup> sólo le pertenecería a un saber total –un saber que se sabe enteramente a sí mismo y que lo sabe todo de antemano, un saber que ejerce el poder abstracto de controlar todas las fuerzas vivas del desorden y del cambio.

Menos mal que es posible leer el texto de W. Thayer no desde la finitud del cierre que sentenciaría el nihilismo de su *post* sino como un texto inacabado y de final abierto, un texto sin verdad consumada, que no termina de escribirse (al igual que las narrativas del Golpe militar y de la Avanzada) y que, por lo mismo, se abre al futuro de la diferencia. En la última versión de su tesis sobre la Avanzada publicada en “Del aceite al collage”, al hablarnos del *collage* y de los “diversos porvenires” que se dan cita entre los fragmentos yuxtapuestos, W. Thayer nos dice que la “inclinación vanguardista” de la escena de arte chileno de los 80 podría constituir uno de estos porvenires, capaz de activar una “sensibilidad deshomogeneizante en la globalización”<sup>61</sup> y de estimular así “la responsabilidad, la ética, la política infinita”<sup>62</sup>. Que W. Thayer deje finalmente entreabierta la posibilidad de que la Escena de Avanzada sea no sólo un pasado sino también un porvenir al cual puede optar la crítica; que la Escena de Avanzada llegue finalmente a ser un *devenir*, le da razón a Hal Foster: “*nada queda nunca establecido de una vez por todas... Toda primera vez es teóricamente infinita. Por lo mismo, necesitamos nuevas genealogías de la vanguardia que, en lugar de cancelarla, compliquen su pasado y den apoyo a su futuro*” mediante “una crítica creativa interminable”<sup>63</sup>.

## Notas

- Este es el título del primer capítulo del libro de Hal Foster, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo* (Madrid, Akal, 2000) donde el autor, en lugar de ceder a la “denigración prematura” de la vanguardia, explora muy convincentemente “las articulaciones resistentes y/o alternativas de lo artístico y lo político” en sus hibridaciones neovanguardistas.
- Con estas palabras sitúa Federico Galende, director de la revista *Extremoccidente*, el Dossier “La memoria perdida, a treinta años del Golpe” que publicó en su N° 2.
- Revista *Extremoccidente* N° 2, Universidad ARCIS, Santiago, P. 54-57.
- El texto de W. Thayer publicado en *Extremoccidente* N° 2, retoma la argumentación de un texto anterior (“Vanguardia, dicadura, globalización” publicado en *Pensar en la postdictadura*, editores: Nelly Richard y Alberto Moreiras, Santiago, Editorial Cuarto propio, 2000) A su vez, el texto “El Golpe como consumación de la Vanguardia” es desplazado y transformado en otro texto “Del aceite al collage” publicado en el catálogo de la exposición *Cambio de Aceite*, Museo de Arte Contemporáneo, 2003.
- Entre una versión y otra, hay varios matices y cambios de acentuación que, sin modificar en lo sustancial la tesis del autor, abren nuevas perspectivas de interpretación que parecen, en la última versión del texto, querer “salvar” parcialmente a la Avanzada de la condena definitiva a la ineffectividad crítica que hacía pesar sobre ella la versión editada en *Extremoccidente* N° 2. Mientras que, en “Del Golpe como consumación de la Vanguardia”, W. Thayer insiste en que la Escena de Avanzada casi no tiene razón, lo chocante lógico de la transformación y descompaginación, de la innovación, es posible en el rayano del acontecimiento del golpe militar; en “Del aceite al collage”, el autor deja entreabierta la posibilidad de que “la inclinación vanguardista” de la Avanzada sea uno de los “porvenires” que, en medio del collage neocapitalista, pudiere “activar” lo heterogéneo”, es decir, “des-homogeneiza” por vía de “la alteridad sin identidad”. Este texto mismo responde en especial al texto de W. Thayer publicado en el N° 2 de *Extremoccidente*, cuya versión me había parecido particularmente chocante en el contexto de un Dossier sobre los 30 años del golpe militar. Lo chocante tenía que ver con la brusquedad de sus enunciados que condenaba a muerte (a la muerte de la crítica) prácticas todavía resistentes a una complejidad de sus tensiones entre arte y política. En todo caso, quisiera que este intercambio de posiciones en torno a la Avanzada, más allá de la polémica, se leyera como parte de un sostenido diálogo teórico de varios años con W. Thayer del que he aprendido mucho.
- Nelly Richard, *Margins and Institutions; art in Chile since 1973*, Melbourne/Santiago-Art and Text/Francisco Zegers Editor, 1986.
- La insistencia, por ejemplo, en situar a la Avanzada bajo el recorte nominativo de la palabra “escena” –cuyo estrato es psicoanalítico– en lugar del término “grupo” al que habitualmente remite la terminología vanguardista, era una de las maniobras demarcatoras que intentaban evitar una diferencia de caracterización local.
- W. Thayer, “El golpe como consumación de la vanguardia”, p. 55.
- En “Del aceite al collage”, W. Thayer se preocupa de acentuar la mención a esta incomodidad y de hacer valer al mismo tiempo la ambigüedad que, ciertamente, marca nuestros textos: “No hay que desconsiderar, sin embargo, que N. Richard explicitó, desde el comienzo, su relación incómoda con el vanguardismo. Señales de esto encontramos por doquier. Son varios los pasajes del texto de Richard que subrayan la diferencia entre la vanguardia y la Avanzada. A la vez, son múltiples las expresiones que en el texto de N. Richard vinculan el significado Avanzada, con la forma de la representación, gesto proliamente vanguardista” (P. 53).
- Incluso cuando W. Thayer manifiesta la intención de querer desmarcar a la Avanzada de la Vanguardia confesando, en otro texto (“Vanguardia, dictadura, globalización”), querer trascender “la comprensión de la avanzada como vanguardia”, no lo hace pensando en la productividad crítica de ese deslance entre lo internacional y lo local, entre lo metropolitano y lo periférico, sino porque, según el autor, ya no sería posible hablar, al estilo vanguardista, de “práctica constituyente”, en una escena en la que se ha disuelto la representación (“Las operaciones de la avanzada no podrían ser consideradas bajo la resonancia del vanguardismo en términos de *desmantelamiento de la institución representacional histórica* porque, en 1973, cuando la avanzada emerge, ... toda forma institucional ha sido suspendida” , p. 251 ).
- Este es el título del Dossier de *Extremoccidente* N° 2 en el que se inserta el texto de W. Thayer.
- La definitividad del “ya nada será posible” inhibe los desplazamientos de significados que cualquier re-lectura ejerce sobre el pasado: “la actividad de leer comporta la fuerza de revocar el sentido de la inscripción y por lo mismo, de revocar el pasado y su ‘buc’, de corregirlo, de borrarlo, de combatirlo” Carlos Pérez V. “Paicún, muerte y resurrección en la saga de Patricio Guzmán”, Revista *Extremoccidente* N° 2, p. 53.
- Tomás Moulian, “Golpe, dignidad y desgracia, diálogo con Tomás Moulian” en *Extremoccidente* N° 2, P. 49.
- No hay acontecimiento sin repetición y la repetición es siempre desfase: “Es la repetición la que hace ses: no hay acontecimiento sin superficie de inscripción... El acontecimiento no puede ser determinado más que si es inscrito. El encadenamiento sobre él, y la experiencia que se tiene, son indisolubles de la superficie sobre la que se inscribe. Es esta superficie que lo determina, ofreciéndola a la reproducción... Tomando que ser repetido para ser consumado, no es cogido y producido, inscrito, más que en razón de lo que podría parecer venir después: la repetición”. Jean Louis Dètre, *Catástrofe y olvido, las ruinas, Europa, el Museo*, Santiago, Cuarto Propio, 1998, P. 183.
- Jean Francois Lyotard, “Los judíos” en Revista *Cofines* N° 1, Buenos Aires, Paidós, 1995, P. 42.
- Op. Cit. P. 44.
- Esto es particularmente notorio en la poética y la narrativa de la “Nueva Escena”: Diamela Eltit, Raúl Zurita, *(El Purgatorio)*, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira, etc... Ver: Eugenia Brito, *Campesinos*, Santiago, Cuarto Propio, 1990.
- Me parece más preciso el término de “dictadura revolucionaria” que usa T. Moulian para caracterizar el Golpe, que el de Vanguardia. Tomás Moulian, *Chile actual, anatomía de un mito*, Santiago, Lom / Arcis, 1997, P. 22.
- Extremoccidente* N° 2, P. 54.
- Fabio Dyrzán, “Arte en Chile de veinte, treinta años” en *Arte, visualidad e historia*, Santiago, Editorial La Blanca Montaña, 2000, P. 224, P. 223.
- P. Oyarzún, p. 224.
- Carlos Pérez Villalobos, en “Memoria. Arte y Política; una conversación entre Adriana Valdes, Carlos Pérez V. y Nelly Richard”, *Revista de Crítica Cultural* N° 22, Junio 2001, P. 49.
- Justo Pastor Mellado, *Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica*, 1980, versión fotocopiada.
- Ibid.
- José Joaquín Brunner, “Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile” en *Arte en Chile desde 1973*, Documento FLACSO N° 46, Santiago, 1983.
- En “De la vanguardia al collage”, W. Thayer cita a F. Brugnoli quien dice: “Hasta el año 84, efectivamente, no se encuentra en N. Richard ninguna referencia a las vanguardias de los 60. Es recién en *Márgenes e Institución* que N. Richard hace justicia y da la palabra al pasado borrado”. “Del aceite al collage”, p. 53.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Revista *Extremoccidente* N° 2, p. 54.

<sup>57</sup> “El Golpe como consumación de la Vanguardia”, p. 54.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> “Del aceite al collage”, p. 51.

<sup>60</sup> Diamela Eltit, “Cada 20 años” en *Revista de Crítica Cultural* N° 19, Noviembre 1999, p. 36.

<sup>61</sup> “Dictadura, vanguardia y globalización”, p. 254.

<sup>62</sup> Ciro aquí la ejemplaridad del trabajo de Loty Rosenfeld: “Una milla de cruces sobre el pavimento”, 1980.

<sup>63</sup> W. Thayer, “Vanguardia, dicadura, globalización”, Págs 255/256.

<sup>64</sup> Adriana Valdés, “Conversación con Germán Bravo, Martín Hopenhayn, Nelly Richard y Adriana Valdés” en *La insubordinación de los signos*, Santiago, Cuarto Propio, 1994, P. 99.

<sup>65</sup> D. Eltit, “Cada 20 años”, p. 34.

<sup>66</sup> Estas citas provienen del refinado análisis crítico que hace el libro de I. Avelar: *Idelber Avelar, Alegorías de la deriva; la ficción postestructural y el trabajo del duelo*, Santiago, Cuarto Propio, 2000.

<sup>67</sup> W. Thayer dice: “como si la única resistencia posible fuera la inoperancia, la des-representación, el des-trabajo, la no circulación. Como si la única posibilidad fuera sustraerse a la nihilización cambiaria de la presencia que se estabiliza en la globalización... Ceder un apice a la secundariedad (simbolización) sería disolverse en la indiferencia entre producción y circulación... El vector anaméico, la inoperancia o des-obra de la Avanzada, vector único que en el contexto de 1973 guarda posibilidades a posteriori de resistencia a lo que vendrá después: la globalización”. “Vanguardia, dictadura, globalización”, págs 256-259.

<sup>68</sup> “Gonzalo Muñoz, “Una sola línea para siempre” en *Descanto, sobre la obra de Loty Rosenfeld*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1986.

<sup>69</sup> “De arte será hoy mi deslumbrante desecho”, nada deseo más que a mí propio desecho”, leemos en el texto de D. Eltit en *El infante del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz (Santiago, Francisco Zegers Editor, 1994) en su exaltación de la pasión como reactor transfuga en el mundo de la reificación mercantil.

<sup>70</sup> “Avanzada y sociedad”, P. 56.

<sup>71</sup> José Joaquín Brunner, *Revista de Crítica Cultural* N° 1, Santiago, Mayo 1990.

<sup>72</sup> “Del aceite al collage”, p. 52.

<sup>73</sup> Op.cit. P. 256.

<sup>74</sup> “Vanguardia, dictadura, globalización”, P. 251.

<sup>75</sup> Este trabajo de retificación cosmético es especialmente notorio el caso de Diamela Eltit que, en *Lamparita* (1983), hiperintencionaliza el corte y la herida –traza primaria del dolor, en el registro de un acontecimiento– a través de ellas mismas y alrededor de una mínima del retoque, de la pose y el maquillaje, del *aplanamiento*. Ver: Nelly Richard, “Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación” en *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Editor: Juan Carlos Latorra, Santiago, Cuarto Propio, 1993.

<sup>76</sup> Recién en “Del aceite al collage”, W. Thayer enfatiza el recurso a la cita como un vector teórico en la definición del “collage” con el que, finalmente, identifica a la Avanzada.

<sup>77</sup> El collage contemporáneo –y este sería también de la Avanzada– es el encuentro de dos realidades desplazadas entre sí, dos realidades que establecen ellas mismas distantes de sí mismas... y que así, dislocadas de sí mismas se encuentran con otras en un plano que ni es mismo, ni es tampoco anterior a lo heterogéneo que ahí se encuentra o hace collage... Collage sin totalidad... La cita, el collage, contagio sin mismidad. Ni original, ni mimesis, ni poesis, sino *crita*... El collage pertenece al régimen del acontecimiento y no del ser” P. 56.

<sup>78</sup> El texto “Del aceite al collage” introduce un importante matiz que corrige el absolutismo de la tesis del “corte simple” que, en el texto anterior, identificaba a *toda* la escena de Avanzada con la Vanguardia. “La reducción de la Avanzada a una operación de corte simple no es pertinente si consideramos el principio del collage y del *post* mismo, desde el cual operan obras como las de E. Diitborn (aeropostal), p. Marchant, *Abolir y Madras*, J. Dávila y la citacionalidad pictórica de la historia de la pintura, de la fotografía, el cómic, la pantalla, Gonzalo Muñoz (*Escu, la doble sesión*), el collage performático de C. Lepe, la Nueva Novela de J. L. Martínez”, p. 55.

<sup>79</sup> “Una ponencia del C.A.D.A.”, diario *Ruptura*, 1980.

<sup>80</sup> Así lo analiza lúcidamente E. Cánovas en Rodrigo Cánovas, “Llamado a la tradición, mirada crítica y presencia”, en *Arte y Política*, Santiago, Cuarto Propio, 1994.

<sup>81</sup> Estoy aquí trasladando al interior de la Avanzada una distinción importante que marca W. Thayer en “Del aceite al collage” (P. 47) entre la “salida del cuadro” y la “salida del arte”:

“Vanguardistamente hablando, la poética de la salida del cuadro sería menos relevante que la poética salida del arte. En la primera no se trataría más que de un espaciamiento modernizador al interior del campo; en la segunda se trataría de disolver el arte en la transformación de la sociedad que ha hecho posible los campos separados”.

<sup>82</sup> Remito al capítulo “Una cita limítrofe entre la vanguardia y postvanguardia” en: Nelly Richard, *La insubordinación de los signos; cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crítica*, Santiago, Cuarto Propio, 1994.

<sup>83</sup> Aquí, lo de “neovanguardia” tiene la connotación de un arte que, tal como lo plantea H. Foster, a diferencia de la vanguardia, no apela a la “transgresión absoluta” desde un abstrato del sistema sino que se rige por un modelo (postmodernista, postestructuralista) de “(des)placamiento destructivo” y de “interferencia estratégica”, que se calcula dentro de un marco de análisis institucional.

<sup>84</sup> H. Foster sugiere: “Más que cancelar el proyecto la vanguardia histórica, la neovanguardia *actúa* sobre la vanguardia histórica... de un modo que permite comprenderla quizás por primera vez”; “más que invalidar la vanguardia, lo que estos desarrollos han producido son nuevos espacios de actuación crítica e inspirado nuevos modelos de análisis institucional. Y esta revaloración de vanguardia en términos de formas estéticas, estrategias político-culturales y posicionamientos sociales ha demostrado ser el proyecto artístico y crítico más vital de por lo menos las últimas tres décadas” P. 23.

<sup>85</sup> R. Figliola, p. 16.

<sup>86</sup> “Del aceite al collage” (P. 50), que “el principio de sustracción de la circulación ciertos valores, no va más allá de una estrategia del circular ‘mejor’ (quien mucho circula, se trajina y degrada)”. De ser así, corre esta misma suerte también aquel texto que, para denunciar que la circulación es puro trajin y degradación, necesita circular.

<sup>87</sup> Esta es una larga discusión que sostenemos con W. Thayer sobre el tema del Mercado como “Totalidad uniforme que, para él, satura todos los pliegues de la actualidad sin que ninguna brecha ni fisura logre desestabilizar su axiomática”. Ver: Nelly Richard, “Las marcas del des-trozo y su reconfiguración en plural” en *Pensar en la dictadura* (Págs. 112-114).

<sup>88</sup> Thayer, “De la vanguardia al collage”.

<sup>89</sup> “El golpe como consumación de la vanguardia”, p. 57.

<sup>90</sup> “Vanguardia, dictadura, globalización”, p. 258.

<sup>91</sup> “Del aceite al collage”, p. 57.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real; la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2002, Págs. 7-16.

## Simpatías y diferencias

Este título —tomado en préstamo del gran mexicano Alfonso Reyes— intenta situar las reflexiones que siguen como un "testimonio de parte", y hacerlo desde una distancia, con ciertas lecturas que sólo el tiempo transcurrido ha hecho posibles. Hubo, en mi escritura, a lo largo de los años, aproximaciones y alejamientos con lo que se llamó "la escena de avanzada". Desde esa historia intermitente redacto hoy estas líneas.

Testimonio de parte. A la incipiente "escena de avanzada" debo mis primeros intentos de escribir sobre arte. Nelly Richard, en la Galería Cromo (1977-1979), acogió en sus catálogos dos textos míos, uno sobre Roser Bru, otro sobre Carlos Leppe. Fueron los dos artistas los que me animaron. También escribieron en esos catálogos, además de Nelly, mis amigos escritores Enrique Lihn y Cristián Huneeus.

Eran tiempos de una intensidad hoy inimaginable. El afiche de la exposición de Roser Bru mostraba la fotografía de las pilas de anteojos de los muertos en Auschwitz, y en torno a Auschwitz giraban las obra expuestas: retratos de víctimas como Milena Jesenská, retratos de Kafka, y retratos de Lea Kleiner, amiga, víctima potencial, sobreviviente. De la muestra de Leppe, me correspondió escribir sobre una serie, "La policía", cuya violencia estaba ejercida sobre sus mismas imágenes. Eran imágenes sometidas a torturas, cuyas huellas quedaban en evidencia en el tachado de los ojos, en la borradura y desaparición de las imágenes, en la silueta de recintos carcelarios recortada sobre un cielo insuficiente.

Escribir sobre esas obras era plegarse a un gesto audaz. No había referencia directa a la situación chilena de ese momento, no podía haberla; la galería hubiera sido clausurada, los artistas encarcelados, como lo fue Guillermo Núñez, el año 1974, por una exposición en el Instituto Chileno-Francés. Se trataba, escribí yo años después, de hacer una presentación por demás paradójica. Se salía a la luz pública, pero de una manera que algo tenía de clandestina. Las obras y las escrituras se leían en varios registros. Podían "pasar" en ciertos círculos más bien peligrosos. Mantenían una tersura aparente, y tras esa superficie proliferaban los subentendidos, las complicidades, las ambigüedades, el "decir una cosa con otra", si es que a "cosa" le podemos atribuir un sentido muy amenazante, más bien lacaniano.

Escribir sobre esas obras era, para mí, contribuir por mínimamente que fuera, a la creación de un espacio de reflexión común, que me parecía personalmente indispensable para la supervivencia intelectual en los años de la dictadura. Hay que recordar que la circulación de lo que se escribía era escasísima, que los catálogos eran precarios e iban de mano en mano y de fotocopia en fotocopia. Era comprensible que, para quienes estuvieron fuera en esa época, por el exilio o por otras circunstancias, los resultados de una escritura hecha en esas condiciones se sintieran como oscuros, difíciles, cargados de alusiones cuyo referente se perdía en las sombras.

Sin embargo, los tiempos en que Eugenio Dittborn, Nelly Richard y Ronald Kay colaboraban en V.I.S.U.A.L., en que Enrique Lihn escribía sobre el *Final de pista* de Dittborn, en que se publicaba la *Separata* con textos de Patricio Marchant, los tiempos de la Galería *Época* hasta un momento, y luego de la Galería *Sur*, se han confundido en mi memoria y han quedado en ella como tiempos más bien heroicos, de una tozuda resistencia. Los gestos de entonces se hacían desde la nada, sin apoyos institucionales, sin financiamientos, sin proyectos aprobados por nadie, al filo del peligro para quienes dependían de un trabajo

universitario, por ejemplo. Veíamos en esos gestos —como en los *Imbunches* de Catalina Parra— maneras que por entonces resultaban novedosas de referirse oblicua y no tan oblicuamente a la imposibilidad de la libre expresión. La "avanzada" en cuanto a lo visual era, entre muchas otras cosas, una forma de ir un paso más adelante de la censura imperante. Era también una manera de ir desarrollando por vías distintas una reflexión sobre lo impensable que había sucedido en nuestra vida política. La incipiente reflexión de politólogos y sociólogos no bastaba. Las artes visuales, y la escritura teórica vinculada a ellas, se proponían algo más: el trabajo con lo fantasmático, el trabajo con los miedos y con el inconsciente, el trabajo con la insuficiencia de las representaciones, con el más allá y más acá de los discursos que podían formularse racionalmente. Se proponían también como una forma de subvertir las percepciones habituales, de aplicar un tratamiento de *shock* a los hábitos sociales que llevaban poco a poco a "naturalizar" las condiciones insostenibles en las que estábamos viviendo.

Me he deslizado en el párrafo anterior hacia el uso de un "nosotros" que puede ser engañoso. Los gestos que he descrito se sentían muchas veces como aislados. Las alianzas eran precarias, y las diferencias muchas —hasta difíciles de seguir. Uno de los grandes méritos del libro *Márgenes e instituciones*, publicado por Nelly Richard a comienzos de los ochenta, fue lanzar una mirada retrospectiva capaz de articular un conjunto de experiencias vividas por sus actores —las más de las veces— como actos aislados e incluso contrapuestos, más que como parte de un proyecto común. El notable trabajo de recopilación de obras, nombres y textos contenido en ese libro hizo ver que efectivamente podía plasmarse algo así como una *Escena de Avanzada*, con un espesor, una trayectoria, un *corpus*. *Del espacio de acá*, publicado por Ronald Kay en 1980<sup>2</sup>, introduce un conjunto de temas teóricos que luego se reconocerían como propios de esa escena, tales como "la historia que falta" y lo americano como la "ex-sede de las más alucinantes utopías europeas", tomando la palabra en ambos sentidos, también como excedente. *Márgenes e instituciones*, el otro libro emblemático del período, lograba constituir una especie de mapa del campo de fuerzas desplegado en ese entonces, y recoger muchas de las tensiones presentes en ese campo de fuerzas. No era indispensable estar de acuerdo con todas sus afirmaciones ni con todas sus valoraciones para reconocerle ese mérito.

En este testimonio de parte, no acaban aquí las simpatías —habría que reconocer que la potencia teórica en relación con los escritos sobre arte surge en la avanzada y en constante diálogo, cuando no pugna, con ella. Pero es necesario entrar también en las diferencias. Reviso lo que he escrito acerca de la avanzada, desde 1983 hasta hoy.<sup>3</sup> Para llegar a esas diferencias, intento pensar ahora la escritura de la avanzada desde afuera, verla "no sólo como instrumento conceptual, sino también como una forma simbólica y hasta sintomática"<sup>4</sup>. (Ya en 1979, en un artículo llamado "Escritura y silenciamiento", publicado en la revista *Mensaje*, pedía yo que, "durante un tiempo al menos, se pensara en los textos escritos en Chile de todas las maneras posibles y válidas, pero también como síntomas"<sup>5</sup>.) Los síntomas son de dos tipos, a mi ver: los que se revelan en ciertos gestos que dan cuenta involuntariamente de la situación de producción de los textos, y los puntos ciegos.

En los textos de la avanzada existió un propósito consciente de crear —en palabras de Francisco Brugnoli— "una retórica, una estructura discursiva en coincidencia con una estructura de la obra"<sup>6</sup>, lo que dio origen a discursos muy atentos a sus propias connotaciones. Sin embargo, hay entre ellos, vistos desde la distancia temporal, y vistos también en comparación con textos críticos escritos fuera de Chile, ciertas coincidencias más bien involuntarias, y a esas llamo síntomas. Son los rasgos que se hacen evidentes cuando hay presentaciones de obras años después de su producción —pienso, por ejemplo,

en la muestra de artistas chilenos en 1991 en Nueva York— o cuando algunos textos dejan de ser comprensibles, por haberse desvanecido en el aire (en el aire de los tiempos) las referencias locales que formaban su trama de subentendidos.

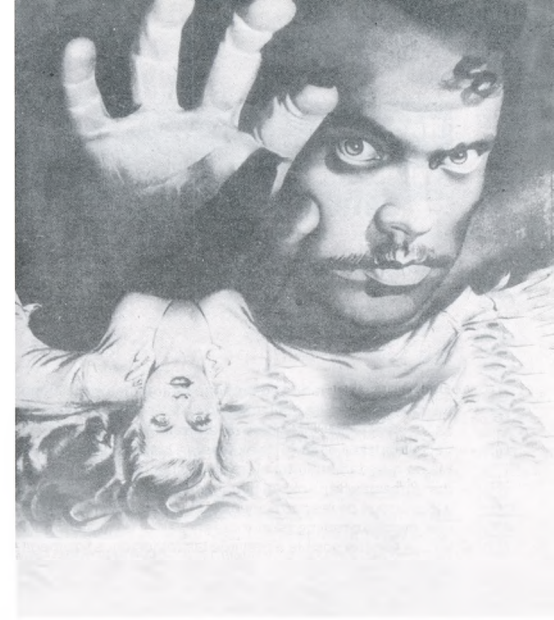
Tal vez, desde esas distancias, se perciba en esos textos —como hay que explicar constantemente cuando el público no es de iniciados— un peculiar gesto crispado, excedido, límite, que hace exigencias muy fuertes al lector (y también al espectador de las obras). Se percibe así un modo particular de resistencia, que estas obras transmiten implícitamente; se percibe su carácter refractario, una especie de puesta en escena de la frase de Walter Benjamin acerca de "emplear conceptos que sean completamente inútiles para los propósitos del fascismo". La Avanzada —y otros que no se habrían incluido en ella, como Enrique Lihn— buscaban rehusarse a entrar en la economía y en la circulación dentro del sistema imperante bajo la dictadura. La producción teórica quería ser "indigesta" para ese sistema, es decir, inintegrable.

Un síntoma que se desprende de lo anterior es el ser, los textos, refractarios a su propia recepción, a la que podría haberse pensado como su audiencia. Parecían estar allí, como la Antígona de Anouilh, "para decir no y para morir", no para mostrar (enseñar), ni para ampliar y extender sus efectos hacia otros públicos. Hacía hace veinte años el ejercicio de imaginarme el interlocutor implícito en esos textos, y pensaba en la escritura crítica de la avanzada como un esfuerzo en cierto sentido trágico, porque se fundó y se consumió en su propio deseo. Tal vez su gesto —pensaba entonces— haya sido el de señalar la ausencia de todo cuanto habría hecho posible su existencia.

Otro síntoma es el de la beligerancia de los textos, que a mi ver remeda inconscientemente la violencia de la situación en que son producidos. Están en ellos, latentes, las metáforas guerreras y territoriales, más bien geopolíticas, de defensa de espacios nacionales reducidos<sup>7</sup>, y un cierto autoritarismo, que no sé cuánto dependa de los textos mismos y cuánto de la falta de capacidad de recepción y de reacción de un medio bastante pobre. La política de inclusiones y exclusiones de obras y de personas en esos años da testimonio de una fijación con esos espacios nacionales reducidos, y con el ejercicio de un poder simbólico en ellos. Tales espacios terminaron por volverse asfixiantes: los actores de la escena de avanzada fueron abandonándola uno por uno, en las más diversas direcciones. Las pinturas aeroportales de Dittborn son, entre muchas otras cosas, la forma de plantearse una obra que se desplazara por otros espacios, se encontrara con otros públicos, funcionara en circuitos ajenos al del arte nacional, y se hiciera cargo del cambio fundamental que, por abreviar, llamaré aquí simplemente la globalización, con sus consecuencias.

Estos síntomas dan origen también a dos de los más importantes puntos ciegos que se advierten mirando retrospectivamente a la avanzada y circunscribiéndola en el tiempo. El primero tiene que ver con el pasado, y fue el de hacer tabla rasa de lo anterior, plantear a los artistas de la Avanzada fuera de toda relación con la historia o la memoria de las artes visuales chilenas. Tanto Brugnoli como Thayer han descrito este gesto. Más que considerarlo una "complicidad con el corte estructural de la dictadura"<sup>8</sup>, me parece, viene bien aquí aplicar de nuevo la noción de síntoma: el del remedo inconsciente de ese corte, la aparición de lo Real traumático (lacaniano) en los gestos que se hacen en situaciones extremas, el testimonio inconsciente del daño. Este tipo de síntoma estaba presente, o es de sospechar, en todo cuanto se hacía en Chile por esos días.

El segundo se refiere al futuro, y tiene que ver con el tema de ubicar la avanzada en espacios nacionales reducidos, en defensa de territorios mínimos, en una autorreferencialidad que le impidió —en el caso más notable— pispar siquiera, en 1981, el sentido que tendría el trabajo de un artista como Alfredo Jaar. La propuesta de este artista resultó ilegible entonces para muchos,



probablemente porque no se ceñía a los límites de escritura y pensamiento crítico fijados por la avanzada. Sólo la consideración que obtuvo Jaar en el extranjero ha llevado, mucho tiempo después, a revalorar su obra, pero esto una vez que la propia escena de avanzada se cuajó como pasado, y las referencias del medio artístico chileno tuvieron que ampliarse hacia los espacios del mundo.

Para terminar, quisiera simplemente enunciar el tema de cómo la pasada dictadura, la pasada represión, se refleja todavía en la escritura crítica reciente. Es una reflexión que hice en 1999, acerca de un conjunto de escritos críticos acerca de una obra de Gonzalo Díaz. La escritura crítica chilena lleva todavía síntomas de la situación en que escribió la avanzada —se mantiene en algunos casos la extrema beligerancia, la oscuridad de referencia, las alusiones para iniciados, etc. Se me ocurre que estos gestos están allí por razones históricas; que se explican a partir de gestos que fueron funcionales durante la dictadura, y que hoy se han transformado en disfuncionales. A mi ver, contribuyen a cerrar espacios, a transformar la crítica de las artes visuales en lectura para grupos cada vez más pequeños, más enconados y más atentos a polémicas estériles de corta vida y de aun más corta memoria.

### NOTAS

<sup>1</sup> Esto, a su vez, es tomado de un título de Pedro Lastra. Se notará que hago un homenaje a lo mejor del "ansayismo" latinoamericano.

<sup>2</sup> Cabe notar que la obra tiene dos subtítulos: *Señales para una mirada americana y A propósito de la pintura y la gráfica de Eugenio Dittborn*.

<sup>3</sup> En 1983, en un seminario sobre *Márgenes e instituciones*; alrededor de 1990, en un seminario sobre *Cultura, autoritarismo y democratización en Chile*; en 1998, en un texto publicado junto a *Estudios sobre la felicidad, 1979-1981*, de Alfredo Jaar. También he reflexionado acerca de la herencia de los gestos hechos durante la dictadura en un "Poslacio" incluido en *Lecciones de cosas - 7 textos + poslacio*, una publicación colectiva acerca de la obra *Quadrum*, de Gonzalo Díaz, en 1999. Los dos primeros textos están recogidos en mi libro *Composición de lugar - Escritos sobre cultura*, Santiago, Editorial Universitaria, 1996.

<sup>4</sup> Hal Foster, en *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, an October Book, Cambridge, Mass., 1996.

<sup>5</sup> Recogido también en *Composición de lugar*.

<sup>6</sup> En "El distanciamiento de las vanguardias", conversación con Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz sobre arte y política, *Extremoccidente*, Santiago, año 1, N.º 1, p. 3.

<sup>7</sup> Años después, Justo Pastor Mellado llevaría al límite este gesto.

<sup>8</sup> Willy Thayer, "El golpe como consumación de la vanguardia", *Extremoccidente*, Santiago, N.º 2, año 1.

## Una nota a la neovanguardia chilena

(mutaciones, transfusiones y expugnabilidades)

La indagación que se propone rastrear las condiciones de constitución o de implantación de las prácticas "de avanzada" en el Chile post-golpe se enfrenta, de antemano, a la necesidad de ajustar (o de exasperar) las fricciones conceptuales que demanda tal ejercicio. Estas tensiones no quedan remitidas, tan sólo, al diferimiento temporal inherente o a la prórroga de las narraciones que, desde distintas disciplinas, ayudan a redimensionar o reencuadrar de modo proactivo una escena posible a partir de las remociones y refrigias solventadas por el modelo neoliberal imperante. Están referidas, igualmente, a las disposiciones y los vocabularios que han remontado el curso de esas prácticas artísticas en la vía de un *marco fundacional* en el contexto nacional y que, en la inflexión de esa propuesta, se han visto en la necesidad de enlazar el conjunto de tales operaciones con los diversos estratos semantizados por el concepto "vanguardia".

En una medida importante, parece ser que un punto de controversia forzoso e inapelable responde a la matriz-tipo conjugada en la inserción de este concepto. Es probable, de hecho, que cualquier repostulación o aproximación a ese *corpus* de obras requiera conjeturar, de un modo o de otro, la dinámica de esa *cita*. Y es factible también suponer que sea en razón de la hipótesis que llegue a adoptarse a este respecto que podrá puntualizarse la relación entre "campo" y "acontecimiento" en pleno descampado simbólico de la represión militar.

De ahí que el establecimiento de la modulación de esa transposición o de ese eje conformado por la "vanguardia" y la "escena de avanzada" como versión chilena de cuenta, en buena parte, de un territorio en continua disputa. En ello se juega, como podrá suponerse, la recomposición de las deudas o de las diferencias con la coyuntura presente. Esto quiere decir que la necesidad de apuntar aquella modulación configura un requisito prioritario en la problemática del campo.

Bajo estas premisas, resulta evidente que la "escena de avanzada" parece no calzar (a pesar de los intentos de acunación que, al menos en parte, han trazado esta genealogía) con la estructura ortodoxa de *práctica contrainstitucional* sobrellevada por la formulación de Peter Bürger<sup>1</sup> respecto de los "movimientos históricos de vanguardia". Si se asume la lógica histórica (más bien eurocéntrica) propuesta por el autor alemán, la vanguardia como una *categoría* estética histórica constituye la instancia que abre el "estadio de la autocrítica del subsistema arte" (Bürger 1987: 60 ss.). En este sentido, el reintegro a la *praxis* (la consabida unión arte-vida, como tarea ineluctable desde la neta diferenciación del arte como deslinde autónomo en una esfera apartada, que encuentra según el autor su punto de máxima determinación en el *esteticismo*, entendido asimismo como una *categoría* específica del despliegue de la práctica del arte que *determina* el aludido estadio de la autocrítica) aparece como un problema que ofrece su lado más oscuro en el horizonte sombrío de la consumación de una "falsa superación" de ese distanciamiento por el poder del capital, o sea, por la estetización de la mercancía. Para Bürger, es el horizonte del fracaso

## Rodrigo Zúñiga

(la subsunción) de las vanguardias el que permite asentar la compleja situación que cualquier intento de vertebración vanguardista supone: el hecho, por ejemplo, de que un "reintegro" amerita una crítica radical de la *praxis* imperante (no puede producirse una reintegración a "cualquier" *praxis*), lo cual acarrea un poderoso componente utópico de cambio social; por otra parte, la insinuación (desde el mismo estatuto del fracaso) de que acaso la *plusvalía crítica* del arte (esbozada ya por la instancia de rechazo a la *praxis* que presupone el esteticismo, en cuanto apartamiento resguardador del arte autónomo) resulta indiscernible de tal condición autónoma.

Llevados por esta sumaria constatación, queda en evidencia que la subsistencia de la *institución arte*, a pesar de los embates de los movimientos de vanguardia, acarrea no obstante una conciencia progresiva de la mediación estructural implícita. Esto induce a complejizar y acentuar la multivoca determinación de los aspectos que conciernen a la mediación propiamente tal (ésta será, me parece, la pista de rearticulación que se encargarán de enhebrar autores como Hal Foster o Benjamin Buchloh, cuyos escritos, en este sentido, parecen hallarse en situación de dependencia y descalce polémico respecto del texto de Bürger, buscando asumir la radicalización de los "retornos neovanguardistas" de los años 70 —en rigor, la "segunda neovanguardia"— como constatación de la latencia emancipadora del fracaso abortivo de las primeras vanguardias). La plasmación de esta problemática a propósito de la lectura crítica de las vanguardias y de su afianzamiento y reconducción bajo el alero de ciertos nombres en los años 70 (Haacke, Broodthaers, Kruger, en fin), aparece, en consecuencia, como estabilización y legitimación de un campo de polémicas ya *datadas* y *situadas*.

A la luz de estos lineamientos academizados, por así decir, parece que toda homologación implícita entre "escena de avanzada" y "matriz vanguardista" se vuelve difusa, toda vez que la intervención sobre los circuitos de la producción artística (como práctica contrainstitucional), y la hegemonización de todo el campo público, ha sido desplegada fácilmente, de modo cruento, por las distintas fases de la barbarie militar. No obstante, bien podría seguirse una pista invertida: aquella que permitiría perfilar el "desvío" de las prácticas de la segunda mitad de los setenta, y de la primera mitad de los ochenta en Chile (CADA, Dittborn, Jaar, Leppe, Díaz, en fin) como *mutación* de la matriz vanguardista en el perímetro sudamericano (en el caso chileno, puntualmente, pero buscando entablar conexiones transversales con los similes argentino y brasileño, en especial). Así podría fructificar un intento más acotado de determinación de la *inflación simbólica* del arte en pleno apogeo de la orfandad de los cuerpos en el descampado de la dictadura.

Sería, entonces, en el apremio de la contestación que se constituiría una marca inequívoca de las formulaciones de la "avanzada" en el contexto artístico chileno. La generación de esta matriz o "mutación" (neo)vanguardista se habría producido como demanda de inscripción de prácticas de subversión, en medio de una crisis absoluta de sustento material e institucional. El desate de la violencia biopolítica y la férrea constitución de un *cuerpo dócil* (sin la protección del soporte de la ley), resignificado como zona de convergencia tecnológica del desarreglo y de la imprevisión del permanente estado de excepción (docilidad que amenaza con revertir en experiencia y experimentación del *límite del cuerpo*, como violencia que descubre modulaciones en el aparataje inverosímil de la tortura, especie de fasto excremental de la imaginación), conciernen a un espectro social en que el "campo" encriptado y vacilante de la "avanzada" desarrolla las más diversas vías de exploración en esa zona de pasmo. Es por ello que este conjunto de prácticas, fortalecidas por la conglomeración orgánica ejercida por Nelly Richard, accede a estratos inéditos, en el contexto nacional, de trabajo sobre

la literalidad del significante y de hipóbole o exacerbación de distintas grafías que van desde el proyecto utopista (CADA) hasta la magnitud biográfica (Leppe) o la excavación de registros y de capas de semantización de la visualidad (Dittborn, Díaz).

En la inhabilitación extrema del acontecimiento conflagratorio del golpe, la "avanzada" ejerce la repostulación de una posibilidad articulante, denotada por la *expugnabilidad* de las marcas y heridas de la represión, y de la representación. En esa labor no exenta de polémicas y de adhesiones del más diverso tipo, creo que puede verificarse, en efecto, una "retribución de uso" que resignificó la amansada historiación de las vanguardias. Conjurando, en cierto modo, la sobreautorizada lectura metropolitana de las prácticas vanguardistas, podría añadirse que el "descalce" de la "avanzada" respecto de la lógica propulsada por la estructuración de Bürger, por ejemplo, induce a la necesidad de complejizar las narraciones de las imposturas neovanguardistas. La experiencia del *cuerpo en dictadura* constituiría un suplemento de sentido implicada por ese prefijo, *neo*: "neo" y no "post", por cuanto la traslación, la alusión, la transfusión de prácticas deben ser atendidas desde un espacio geopolítico de traducción, permutación y re-elaboración (en tanto desmontaje reflexivo) acechado por el acontecimiento del rompimiento del ámbito civil y su rearticulación autoritaria: una *mutación* inédita para las ejercitaciones de la matriz vanguardista. Trabaja la comunión entre "avanzada" y "matriz vanguardista" o "neovanguardista" implica, desde luego, entender que la "peñificación" de la matriz obliga a una labor todavía pendiente, cual es la de intentar un *descenramiento efectivo* del concepto de vanguardia.

Entre la máxima orfandad simbólica y la máxima demanda de significación, parece proveerse parte importante del eje de esa labor en deuda. La traducción de la vanguardia, reconstituida como *reserva crítica*, alienta una especie de reabastecimiento "contaminante" de las modalidades autorizadas de problematización que refuerzan y delimitan los ámbitos de injerencia de las "vanguardias" y las "neovanguardias", por medio de una reconsideración de sus modos de implantamiento (su *traducción exacerbada*) en el estatuto de la represión de la dictadura militar. Quizás sea posible, en esta dirección, abrir una fisura que obligue a auscultar las dinámicas de recepción y refuncionalización de una matriz neovanguardista latinoamericana (en este caso, tomando el ejemplo chileno), y de su ámbito de modernización "traumatizada", respecto de la situación del arte internacional como problemático estatuto de autoridad.

<sup>1</sup> En *Teoría de la Vanguardia*, su texto de 1974 (Barcelona: Península, 1987).



## Arte y lo imposible en el acontecimiento: arte

Una arte contemporáneo, sí, pero,  
¿contemporáneo de qué?

Paul Virilio

La vanguardia en las artes, especialmente en las artes visuales (en que las obras exhiben el sello de la operación de *transgresión* de códigos estéticos y políticos de recepción), nos plantea el problema del *acontecimiento* en un doble sentido. Por una parte se trata de la voluntad del arte por traspasar los límites de la representación, esto es, de exceder la esfera de autonomía estética que se constituye con el desarrollo de la subjetividad moderna. En este sentido, cuando la producción artística se propone colaborar con el proyecto de transformación de la existencia, se asume que la única posibilidad de acontecer en el espacio tiempo *cotidiano* consiste en transgredir las retóricas del orden social, en cuanto que es precisamente el orden que cotidianiza y, en eso, "aliena", la existencia de los individuos en la ciudad moderna. He aquí la relevancia fundamental que adquiere lo cotidiano, y en general la trama inercial de la existencia social, como lugar de operaciones artísticas con un sentido de subversión, alteración o interrupción.

Pero, por otra parte, se trata también aquí de plantear la cuestión de la misma *obra de arte como acontecimiento*. Y esto último no sólo en cuanto corresponda a una supuesta voluntad de inscripción en la historia del arte,<sup>1</sup> sino también como puesta en cuestión de la idea misma de una historia del arte, aún cuando, por lo mismo, tales cuestionamientos sólo tienen que ver con la historia. La vanguardia plantea entonces, en toda su radicalidad, el problema que sería inherente a toda historia, a saber, que los acontecimientos que ésta registra se definen por ser o haber sido portadores de un potencial transformador inédito, como necesariamente pone en cuestión los códigos de lectura heredados, códigos de los que el presente dispone —o dispuso en algún momento— para leer e inscribir la producción artística. En este sentido, la transgresión artística opera en el ámbito de los recursos formales y, en general, representacionales, que dan cuerpo y presencia a la obra. Hay entonces una paradoja en el tratamiento histórico de la vanguardia, en la medida que se considere, como lo venimos sugiriendo, que lo "vanguardista" es un acontecimiento que no puede tener lugar, pues consiste literalmente en un acontecimiento imposible. Si en la vanguardia la subjetividad trabaja en *su propia aniquilación* como sujeto de conocimiento para recuperarse más allá de la prepotencia de lo pre-dado, entonces el momento del acontecimiento es irreducible, como exposición pero también como riesgo de perderse simplemente en la nada, en la simple ausencia de obra dado su carácter "ilegible". Trabaja, pues, un problema esencial al arte moderno, a saber, la *imposibilidad que lo constituye* como imposibilidad de acontecer, el no-lugar del arte o, para ser más precisos, el arte como "lugar" de lo que no tiene lugar: "(...) la obra vanguardista nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales. Y no puede serlo porque es traumática (...)"<sup>2</sup> Pero sin duda que la tan mentada "voluntad de transgresión" de la vanguardia es en ello voluntad de un "real" (he aquí su *seriedad*) cuya





del arte se tornan imprecisos con respecto a la realidad en la que se inscribiría, son finalmente los límites del arte los que se ponen en movimiento, reestableciéndose ahora con nuevos problemas que pensar y, por tanto, reponiendo la institución "arte". En este sentido los programas de la vanguardia no apuntan simplemente a la destrucción de la institución arte, sino, en sentido estricto, al advenimiento de una institución que (aún) no existe. De aquí el carácter de "manifiesto" que exhiben los escritos de los propios artistas, a la vez que despeja cualquier aparente contradicción entre la utopía (de los discursos) y el experimentalismo (de las prácticas). Se trata del rendimiento crítico de un problema sin solución: la institución de lo posible.

¿No enfatizamos demasiado la importancia del concepto con respecto a la obra, siendo que de todos lados se señala la emergencia de su materialidad? Desde lo que podría denominarse como una "filosofía del acontecimiento", señalamos que el factor constitutivo y determinante de un objeto, acción o situación que se nombra como "arte" es su radicalidad. Y con esto no pretendemos dar respuesta a una pregunta, sino más bien enunciar un problema que aquí apenas alcanzaremos a esbozar. Es por la radicalidad de las operaciones artísticas que la obra en cada caso se constituye como tal y, en ese mismo sentido, la obra llega a ser más que el concepto o el discurso que recién la proyectaba. Es decir, sólo así quedaría la obra "disponible" como un cuerpo reconocible (como "modelo formal"), pero también como una tarea para el pensar y para la institución (el arte encarga al pensar la tarea de una institución posible). ¿Cuál es el sentido de la radicalidad que aquí se refiere?

La radicalidad exige una operación con el soporte, a ello debe en primer lugar su "presencia". Y este es ya un problema de dimensiones teóricas, pues se trata del acontecimiento como signo de lo irreversible, en cuanto que el artista se ha propuesto algo irreversible, ha hecho de lo irreversible un propósito (como ya lo hemos señalado, ha hecho de su voluntad un programa de acción), pero que requiere absolutamente de su cumplimiento material: algo que, por lo tanto, excede al concepto previo y hasta al mismo acto de proponérselo. La densidad de lo inédito está más allá de las prácticas soberanas del sujeto.

Puede tratarse de una operación al interior de la obra (al interior de ciertos límites artísticos socialmente verosímiles), en que un material o valor extra artístico es retirado de su circuito y función social e ingresa totalmente en la obra, como soporte de un concepto. Por ejemplo, cuando la artista inglesa Cornelia Parker convierte totalmente en monedas un monto de dinero asignado a una obra y a continuación las aplasta en la línea del tren para que sirvan materialmente al cuerpo de su obra. Es el caso también de la artista francesa Orlan, que trabaja con su propio cuerpo sometiendo a sucesivas intervenciones quirúrgicas. Consideré, en general, las performances que logran reducir al mínimo su dimensión "teatral" para dar lugar a un espacio/tiempo concreto, como fueron las acciones del colectivo "Las yeguas del Apocalipsis" o las performances de Gonzalo Ravanal.<sup>6</sup>

Puede tratarse de lo efectivamente inédito, de manera que la obra emerge como un acontecimiento en la medida en que podría marcar una diferencia entre un antes y un después. Pero en este caso la obra requiere su previo señalamiento como "arte", lo cual implica también la "debilidad" de aquello que se afirma exclusivamente en su novedad al interior de los límites establecidos del arte. Se trata aquí de la problematización de los límites formales del arte. Es, según nos parece, el sentido de la crítica que Nelly Richard dirige a la obra "Paisaje" (1983) del artista Francisco

presencia sólo se anticipa en la destrucción de la representación. Entonces, acaso esta voluntad de transgresión sea ante todo una voluntad programática, una voluntad para la cual la acción es la ocasión para pensarse a sí misma como programa de acción. La vanguardia sería, pues, internamente portadora de su diferencia, porque no puede sino creer en el futuro, en un tiempo porvenir. De aquí la tesis de Hal Foster —contra Bürger— según la cual la vanguardia no es nunca un acontecimiento en el que "ocurre todo a la vez", no es nunca "enteramente signifiante en su primer momento de aparición."<sup>3</sup>

Considerando lo anterior, podría decirse que la denominada "Escena de Avanzada", en cuanto que trabaja un arte cuya posibilidad institucional y teórica no existiría en Chile en ese momento, requiere de un concepto para acontecer, un discurso que opere como soporte de su diferencia, de modo que el concepto que la nombra y su acontecimiento parecen coincidir.

Contra el adjetivo de "arte elitista" los integrantes del CADA argumentan: "Nuestros trabajos se fundan en elementos de la realidad, por todos reconocibles, como la leche ["Para no morir de hambre en el arte" (1979)] o en este nuevo trabajo ["Ay Sudamérica" (1981)]: el cielo, las avionetas, y un documento: proponer que cada hombre por el sólo hecho de pensar en ampliar sus espacios de vida es un artista y hacer esta invocación a 400.000 personas pasando por los más diversos estratos sociales...".<sup>4</sup> Efectivamente, el arte como acción hace literalmente del contexto social su campo de operaciones, sin embargo, en la medida en que tal acontecimiento requiere del concepto que lo constituye, lo que ocurriría más bien es que el "contexto social" es el que queda incorporado a las operaciones reflexivas de la obra, resultando de ello una ampliación —un desplazamiento de los límites— de lo que se entiende como "arte".<sup>5</sup> Parece bastante claro el hecho de que cuando los límites

Brugnoli, cuando afirma que "ignora deliberadamente [Brugnoli] las coordenadas chilenas de actualidad plástica y no recurre a ninguna de las señales de producción susceptibles de relacionar la obra con las estéticas vanguardistas."<sup>7</sup> Por cierto, consideramos que el sentido de esta crítica, que demanda una "estética vanguardista", consiste precisamente en confrontar la escasa efectividad política de operaciones de transgresión de los límites "formales" con la transgresión de los límites "materiales" del arte, esto es, de sus límites sociales (lo cual tiene a Dada y al Pop art como antecedentes históricos fundamentales). Brugnoli insistirá en diversas oportunidades en la importancia de una cierta historia anterior al golpe que habría posibilitado las experiencias artísticas más radicales durante la dictadura: "insistiendo en la importancia de algunas experiencias de los años 65-73, para comprender el post 73, me pregunto: ¿las obras de este último período no se instalan en gran parte, no operan desde los imaginarios ya fracturados por esas experiencias anteriores?"<sup>8</sup> Subyace a este planteamiento una cierta idea de la historia del arte como historia interna, de modo que el verdadero contexto de emergencia de la Escena de Avanzada sería el arte mismo que antes del 73 ya habría dado pasos importantes hacia la "contemporaneidad".<sup>9</sup> ¿Qué clase de radicalidad es la que podríamos reconocer o conjeturar en la exigencia "vanguardista" de Nelly Richard? Porque cabe distinguir lo que sería la vanguardia contemporánea como diferencia significativa que ha de acontecer en el arte chileno con respecto a pensar la dictadura como diferencia en la recepción chilena del arte contemporáneo.

Puede tratarse de un tipo de acciones que tienen "lugar" en el tiempo de lo irreversible, tiempo de la catástrofe (acontecimiento del cual no hay testigos, porque nadie ha sobrevivido, al menos no como sujeto). Este es el tiempo de la dictadura y especialmente del "golpe", si cabe hacer la diferencia acotando éste a los primeros seis años de la represión, en que nada parecido a una "transición" se perfilaba aún en el horizonte socio-político. Considerando esto, tiene sentido afirmar que "[constituyó el CADA] una modernización traumatizada de los marcos de recepción y problematización de los módulos artísticos tradicionales, refuncionalizada en el nudo mismo de la descomposición cívica y de la privación humana operando a niveles básicos de subsistencia."<sup>10</sup> En efecto, la producción artística de la Avanzada se inscribe en un contexto al que podríamos denominar como el "grado cero" de lo social, terrorífica identificación del espacio social con el espacio político. Lo que se ha denominado como la crisis de la representación (entendida también como crisis de la representación política) consistiría precisamente en que todo es asunto del Estado, todo es tema de seguridad. El arte no tiene, pues, elección. Esta imposibilidad es la que a nuestro juicio constituye el pathos del CADA. En este sentido podría preguntarse si no es acaso el terror que impone la dictadura lo que impone al arte (al no poder contar con nada, en pleno descampado de lo social) la recuperación de la autonomía moderna.

¿Cómo evaluar política y culturalmente lo que significa la Avanzada en el momento de su emergencia? ¿Qué puede ser un "acontecimiento" en tiempos de excepción?<sup>11</sup> Según Willy Thayer "[la Avanzada] mantuvo complicidad con el corte estructural de la dictadura al reiterar dicho corte en el campo cultural; y mantuvo, discursivamente, proximidad estructural con la vanguardia."<sup>12</sup> Pero, ¿dónde tiene lugar aquella "reiteración"? En cierto sentido, aquellas acciones encuentran un contexto en la absoluta falta de contexto. Interesa precisamente esa falta de lugar. ¿Qué podemos hacer en una galería de arte? —se preguntan los integrantes

del CADA en 1981— Nosotros pensamos a Chile entero como una galería (...)". Más allá del discurso —en ocasiones explícitamente utópico— de algunos integrantes de la Avanzada, podría decirse que el contexto es la imposibilidad y es también la conciencia de esa imposibilidad puesta en "obra". Porque, en efecto, si no hay de ninguna manera posibilidad de la representación, entonces no es posible el arte, es decir, no puede tener lugar la radicalidad que lo constituye en obra, pues sólo en la transgresión de la representación tiene lugar la expectativa de la "presencia" (franquear los límites de la representación) como transgresión. Nos interesa el hecho de que pensar "Chile entero como una galería" coincida con el no lugar del arte, con su imposibilidad. Chile es el espacio de operaciones radicales porque se ha vuelto el lugar de lo imposible.

Decíamos más arriba que la dictadura como contexto de la Avanzada es un cuerpo social reducido a su grado cero de representación. ¿No es éste precisamente el motivo de toda vanguardia, a saber, el agotamiento de todo recurso representacional heredado para una conciencia en la que la historia sigue pendiente? Llegado este estado de cosas, no sólo la realidad parece hacerse mucho más compleja e inédita, sino que emerge desde su misma cotidianidad, pues el agotamiento de la representación implica también una cierta clausura de la trascendencia. Sobre el fenómeno de la vanguardia en general se ha escrito: "La pérdida de vista de la trascendencia —al menos dentro del horizonte público del arte y el pensamiento crítico— condujo, paradójicamente, a una amplificación vertiginosa de la realidad representada y referida en la literatura."<sup>13</sup> Esto es lo que denominamos aquí el grado cero de la representación, una "recuperación" de lo real en el espacio tiempo de lo cotidiano, que es precisamente el espacio-tiempo de la represión, de la vigilancia, de la censura, en suma: de la seguridad de Estado. Esta opera como violencia desatada sobre los cuerpos, pero como anónima normalización en el campo del lenguaje, suspendiendo los vínculos entre el espacio público y el espacio privado. ¿No queda de esta manera dispuesto el lenguaje como campo de operaciones para el arte? ¿Y no es acaso el lenguaje precisamente el espacio institucional en el que opera la voluntad de transgresión de la vanguardia?

"Las prácticas de la Avanzada —escribe Thayer— no podrían ser consideradas (desde 2003) bajo la resonancia del vanguardismo, en términos de una voluntad de desmantelamiento de la institución representacional. Porque en 1979, cuando la Avanzada emerge, (...) toda forma institucional ha sido suspendida (...)."<sup>14</sup> Encontramos importantes antecedentes de esta tesis en el pensamiento del cientista social Norbert Lechner (recientemente fallecido a comienzos de este año), cuando afirmaba que si cabía pensar un coeficiente crítico vanguardista en obras como las de Dittborn, Lepe o Zurita, su contexto de emergencia y sentido no podía ser la dictadura en Chile, dado que la supuesta "totalidad" institucionalizada de prácticas y saberes que debía ser puesta en cuestión ya no existía en nuestro país. Y no se trata sólo de que la dictadura hubiese destruido aquello que la vanguardia tenía por objeto desmantelar, sino que tal disolución de las redes omnicomprensivas y abarcadoras del poder había ocurrido por un proceso que excedía en mucho a la dictadura chilena. Se trata de un "acontecimiento" a escala planetaria y que consiste en las transformaciones del capitalismo: "la lucha por la memoria como la desarrolla Dittborn, por ejemplo, reacciona claramente a una historia de onda larga, si bien acelerada en la última década: la disolución de todo lo establecido, la mercantilización de todo valor, la trivialización de cualquier novedad, esa dominación a la vez global y cotidiana que Haberlas denominó la

'colonización de mundo vital'. De ser así, si nuestra situación está marcada no sólo y no tanto por el régimen autoritario como por un sistema estructural de alcance global, entonces la denuncia queda corta, no subvierte la 'lógica' dominante.<sup>15</sup> En efecto, si esto es así, entonces la vanguardia artística chilena, en la medida en que hubiese señalado a la dictadura como su contexto, en sentido estricto no habría acontecido, lo cual implicaría también que en cierto sentido la dictadura no habría acontecido en el escenario mundial, sino que más bien algo ya *acontecida en el planeta* se haría acontecer en Chile con la dictadura. Pero significa entonces que no sólo la vanguardia chilena pierde densidad "local" para el pensamiento, sino que incluso la dictadura sería un acontecimiento que se hunde hasta casi desaparecer en el capitalismo global como su "soporte". La dictadura es un acontecimiento a escala humana en un contexto planetario cuya escala de inscripción ya no sería humana. De la dictadura no quedarían huellas en el presente, porque acaso aquella está ya inscrita y alojada en el presente en donde, sin embargo, se ha hecho irreconocible. "El Golpe de estado realizó la voluntad de acontecimiento, epítome de la vanguardia, y abrió la escena post-vanguardista en que ya no será posible corte significativo alguno. La escena post-vanguardista [a partir de 1979] sólo posibilita rupturas insignificantes [porque ya no hay representación en curso]."<sup>16</sup> Pero, ¿cuándo habría sido "significativa" la ruptura vanguardista? ¿Habría sido alguna vez la vanguardia absolutamente contemporánea de su contexto de emergencia? Obviamente, no se puede pensar que el rendimiento de las acciones de arte en el espacio público se resuelve en el efecto que puedan producir sobre el eventual transeúnte que las presencia. La vanguardia es portadora de la voluntad de acontecimiento del arte moderno, mas no simplemente como deseo de "acontecimientos", sino como voluntad de que sea el arte mismo un acontecimiento, pero ya señalábamos la paradoja que aquí se hace oír: trabajar el acontecimiento nunca actual de *lo posible*. Porque la voluntad de ruptura o de transgresión no ha de ser entendida como orientada a la destrucción de la institución existente como su finalidad esencial, sino más bien como un hacer lugar a lo que *de ninguna manera* tiene ni podría tener lugar en el presente.<sup>17</sup> Por ello lo distintivo de la vanguardia es *el programa* en virtud del cual trasciende el presente que le concede o arrebatada la palabra. Siempre trabaja para (desde) el futuro. En el contexto de la dictadura el arte trabaja su "presencia" como *diferancia* y en ese sentido ciertos "motivos" resultan esenciales al proyecto de arte. Porque el "lugar" de lo no-posible, de aquello que en lo existente se encuentra prohibido, es el lenguaje que yace como medio *disponible* de comunicación. Las posibilidades arrebatadas, reprimidas o clausuradas están en el lenguaje como su otro. Podría decirse que éste es el asunto del arte moderno, pero para acontecer ha de ser asunto de experiencia, siempre local, contingente, subjetiva, terrible. Porque el lenguaje en el arte no es simplemente un medio de comunicación (y esto implica también la puesta en cuestión de la obra de arte como medio de conocimiento) ni un recurso dócil para las representaciones, porque en los recursos yacen silenciadas, anónimas, otras posibilidades, ahogadas en la representación. En este sentido entendemos cuando en 1983 Diamela Eltit señala, a propósito de su novela *Lumpérica* (marcadamente experimental en nuestra historia): "esta forma de novela habría sido imposible de producirse hace veinte años, por ejemplo. Es una novela que tiene una directa relación con la situación nocturna de estos últimos diez años."<sup>18</sup> Es decir, esta novela habría sido imposible en Chile.

Cabe señalar que a partir de los 80' se generaliza una suerte de reflexión "estética" sobre el poder y su "performatividad". El cine tiene aquí mucha importancia, entre otros el denominado "nuevo cine alemán": Herzog, Fasswinder, Schlöndorff; el film "Brasil"; también los ciclos del cine de Chaplin son verdaderos rituales; el teatro de Radrigán se ve y se lee; la obra "Pedro y el capitán" de Benedetti recorre Chile; se releen las novelas de las distopías, especialmente *1984* de G. Orwell; gran interés por *El otoño del patriarca* de García Márquez, por la literatura y el teatro de Sartre y su reflexión sobre la libertad, etc. Porque en ese contexto, la *necesidad de comprender*, de articular algún tipo de discurso era casi una necesidad vital. Se lee a Kafka y comienza a llegar la obra literaria y antropológica de Canetti. Era un tiempo de mucha conversación en que se multiplican talleres de discusión de toda índole. La dictadura empujaba a los ciudadanos *hacia el lenguaje*. Pero el ejercicio brutal del poder represivo impone una idea "ingenuera" del poder, más aún, una *imagen* del poder: como cuerpo tentacular, como estructura piramidal, como algo que podría ser denominado todavía con el término "sistema", como una razón que se ejerce desde el "secreto de estado" y el delirio del dictador. Era casi necesario pensar el poder como un *sujeto*. Desmantelar críticamente esa representación totalizante del poder será un trabajo con el lenguaje.

Ese espacio cotidiano de represión, en que las posibilidades expresivas se encuentran máximamente disciplinadas, normadas por una economía del terror, en que la comunicación ha sido aniquilada por los "bandos y comunicados oficiales", ese espacio, decimos, es el que emerge para el trabajo del arte. Entonces, la Avanzada no opera simplemente sobre la institución del arte (arte "sobrepotejado" y subordinado por determinadas políticas y economías culturales y académicas), sino sobre el lenguaje.

Así lo señalaba Eugenio Dittborn en 1979: "decimos todo lugar común trabaja como naturaleza en la cabeza de los hombres, decimos todo lugar común trabaja como algo dado, decimos los lugares comunes trabajan en el espacio social humano por el que se mueven sin cesar a la manera de fósiles, decimos a la manera de fetiches erosionados por el uso, decimos que los lugares comunes son materia muerta, muerta y móvil a la manera de luceros apagados en tránsito; (...)."<sup>19</sup> Se trata, sin duda, de un pensamiento que podría arraigar en cualquier momento del arte contemporáneo de nuestro siglo, sin embargo nos interesa la pregunta acerca de la posibilidad de que tenga lugar en un lugar y en un contexto determinado. En el pasaje citado de Dittborn asistimos a una demanda de recuperación de posibilidades del lenguaje con respecto a su fosilización "en la cabeza de los hombres"; se trata, pues, de una demanda de sujeto, como recuperación de una cierta *capacidad de experimentar* lo real. En este sentido, lo "vanguardista" de la vanguardia se quiere en sus actores como transgresión de los límites estéticos, y por lo tanto la voluntad de ruptura está animada por una voluntad de sentido, pero precisamente porque la historia del arte no es la historia del "sentido" de las obras, no podemos dejar de reconocer siempre un contexto, una exterioridad de la cual la vanguardia quisiera ser sujeto.<sup>20</sup>

Hoy, sumidos en eso que Debord denominó "la sociedad del espectáculo", intentamos pensar la época del terror y con irónico escepticismo es posible especular una *contingencia*, precisamente considerando la dictadura como un acontecimiento en los procesos de globalización del capital y de disolución o "integración" (Guattari) de las densidades locales (así un antropólogo puede sostener la tesis de que lo identitario permitirá *resistir* la globalización total y un político, por el contrario, que ello hará posible *integrarse* a la

globalización). La plena conciencia de la representación sería hoy el fin de la representación, ante una lucidez que se viene a consumir sin cumplir las expectativas críticas desmanteladoras que otrora se le encargaban, sino más bien haciendo de la crítica un objeto de consumo estético. La transvanguardia sería la conciencia de que la historia del arte es la exploración de la exploración de sus propias posibilidades internas: "[con la crisis de la mentalidad darwinista y evolucionista de la vanguardia a fines de los 70"] se puso al descubierto la valencia progresiva del arte, demostrando que *de cara a la no modificabilidad del mundo*, el arte no es progresista, sino progresivo respecto a la conciencia de la evolución interna propia y circunscrita."<sup>21</sup> Pero entonces, dada esta impronta hegeliana, sólo existiría la historia universal del arte, una idea tan escandalosamente provocativa como difícil de pasar por alto sin someterla a un largo y productivo examen. En todo caso, si como señalábamos casi al inicio, en los 80' no existía en Chile la posibilidad institucional ni teórica de la Avanzada, lo cierto es que esa posibilidad sí existía en el mundo y en la historia del arte sin más. ¿Hace el acontecimiento una diferencia en esa historia? Por otro, lo que se juega en esta pregunta no es sólo la posibilidad de pensar la densidad política de la Avanzada y de sus aparatos teóricos, sino la misma relación entre arte y política.

La pregunta que hoy hacemos por el estatuto de la Avanzada y, en general, del arte de vanguardia en la dictadura, es la pregunta por el sentido de una historia del arte en Chile (¿historia de las ideas que en su continuidad dieron lugar a las obras o historia de las obras que en su interrumpido acontecer dieron lugar a ideas?).

Virilio sanciona ahora lo que sería el fin del arte *representativo* y su sustitución por un arte *presentativo*. Si la finalidad de éste último es algo así como la recuperación del acontecimiento, entonces podría conjeturarse un relevo al interior del mismo afán que habría animado a las vanguardias: "(...) el arte de pintar intenta sobrepasar toda RE-PRESENTACIÓN, para ofrecer la presencia misma del acontecimiento, como lo hará la fotografía instantánea, la *photo-finish* o los primeros noticieros cinematográficos de los hermanos Lumière, mientras se espera el *live coverage* de CNN."<sup>22</sup> Pero considerados en la perspectiva que aquí propone Virilio, el acontecimiento en este tipo de arte se contrapone a la emergencia de la materialidad de la obra. Dicho de otra manera, el acontecimiento que la obra supuestamente "presenta" se opone a la obra misma como acontecimiento. Se trata, pues, de la *imposibilidad*. Pero esto supone, al mismo tiempo, que la realidad se ha hecho acontecimiento y que éste —el acontecimiento— se ha espectacularizado (la realidad es más entretenida que la ciencia ficción", decía Ted Turner). Y entonces el arte y la realidad se vuelven a encontrar ahora en el espectáculo, cuando la frontera entre *representación* y *presentación* se ha tornado absolutamente incierta. Pero en el contexto de emergencia de la Avanzada, "espectáculo" es precisamente lo que no hay: acontecimientos sin presencia, porque de los acontecimientos, de lo terrible, sólo "se sabe", de oídas.

Hoy el arte de vanguardia de los años 80 en Chile significa —decimos que significa hoy—, por una parte, un momento de radical lucidez en el desarrollo de la reflexión sobre el lenguaje. De esa manera, su análisis excede el ámbito de cuestiones relativos a la "institución arte" y se inscribe en el problema político y filosófico de la *mimesis*. Por otra parte, la vanguardia en esos años es algo que hoy se rastrea entre múltiples textos, catálogos, revistas, impresiones, testimonios, al modo como se pesquisan las huellas de un afán cuya inscripción histórica sigue pendiente.

#### NOTAS

- En un contexto de hipermodernidad, Virilio manifiesta sus sospechas hacia ese "voluntarismo" "hacia es más fácil para hacerse un lugar en la "historia revolucionaria" que provocar un tumulto, un atentado al pudor, bajo pretextos artísticos", en "Un arte despiadado", *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 51.
- Hal Foster: "¿Quién teme a la neovanguardia?", en *El Retorno de la Real*, Akal, Madrid, 2001, p. 34.
- Ibid., p. 12. "La vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retención, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición"; ibid., p. 31.
- "Cuando el arte cae del cielo", conversación de los integrantes del CADA con María Eugenia Brito (revista *Apais* número 105, agosto de 1981), en "Documentos", *Chile Arte Actual*, pp. 65-66.
- No sería descaminado considerar la hipótesis de que, en cualquier ámbito de cosas, una provocación o un cuestionamiento a la institución es una cuestionamiento a la diferencia interior/exterior.
- "El ejemplo extremo del AUTO DE FE del artista seguirá siendo tal vez el de Rudolf Schwarzkogler, quien murió a consecuencias de la castración que se habría infligido, en el transcurso de una de sus *performances-action* que se desarrollaba a puerta cerrada, sin espectadores, entre el artista y una cámara de video", Paul Virilio: "Un arte despiadado", p. 62.
- Nelly Richard: "Desde el Andén", Cuadernos de / para el análisis número 1, diciembre de 1983. Citado por Veliz y Galaz, op. cit., p. 164. Se señala incluso que la obra de Brugnoli podría corresponder a los años 60', y resulta interesante considerar la defensa que hacen Veliz y Galaz, diciendo que tal juicio es erróneo pues es posible percibir con claridad una diferencia entre la producción de Brugnoli en aquellos años y lo que está haciendo en los 80'.
- Francisco Brugnoli: "A propósito de *Margins and Institutions*, y el propósito de distanciamiento de este proyecto y recorte: una extensión", en el Documento FLACSO número 46: *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad*, Enero de 1987, p. 71. El documento reúne los textos presentados al seminario "Arte en Chile desde 1973", realizado el 22 y 23 de Agosto de 1986, organizado por FLACSO, Francisco Zegers Editor y Galería Visuala.
- La idea es problemáticamente interesante, pues, por una parte, asume implícitamente la tesis de que sólo existe una historia (universal) del arte y, por otra, lee la historia del arte como un proceso de conformación al poder, en un principio. Las historias "dependientes" deben, para decirlo de alguna manera, preguntarse cada cierto tiempo "qué hora es en el mundo". En Junio de 2003, con ocasión de una exposición de la transvanguardia italiana en el MAC, Brugnoli escribe sobre la pintura de los 80' en Chile: "Si bien las tendencias internacionales en una historia datada desde la fundación de América, iluminan los relieves de nuestro territorio, otorgan visibilidad a aquello que no reconocíamos con claridad como necesario, no nos parece exagerado deducir que, por su importancia entre nosotros, esta vez [en "presencia de estos originales"] su luz ha sido de la mayor relevancia". Los 80 en Chile: remergencia de la pintura en Catalago "La Transvanguardia Italiana", para exposición en el MAC entre el 6 de octubre y el 9 de nov. de 2003, p. 11.
- Rodrigo Zúñiga: "Cuernos dóciles y expugnables. El CADA o la insurrección simbólica de la neovanguardia chilena", en Revista de Teoría del Arte número 9, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, diciembre de 2003, pp. 83-84.
- En una entrevista concedida en mayo del 2001 decida Paul Virilio: "... en un mundo que se divide entre colaboracionistas y resistentes, me defino como un resistente", citado por Andrea Giunta en su introducción a *El procedimiento silencio* de Paul Virilio, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 9. Los términos en que Virilio plantea esta diferencia corresponden claramente a un "escenario" post vanguardia, en el que si se entiende que estéticamente "colaborar" es entregarse a la seducción por el espectáculo y la velocidad que lo disuelve, entonces resistir es ser "vanguardista": resistir en la *posibilidad* del acontecimiento. Demorarse en la escritura.
- Willy Thayer: "El golpe como consumación de la vanguardia", revista *Extremocidente* número 2, Universidad Arcis, 1983, p. 54.
- Federico Schöpi: *Del Vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*, Lom, Santiago de Chile, 2000, p. 16.
- Thayer, Op. cit., p. 54.
- Norbert Lechner: "Desmontaje y recomposición", en Documento FLACSO ya citado, p. 28.
- W. Thayer: "El golpe como consumación de la vanguardia", revista *Extremocidente* número 2, Universidad Arcis, 1983, p. 54.
- "El arte se constituye en el terreno de lo que aún no ha sido instituido y por lo tanto escapa a la previsión y al control por el poder establecido. Allí radica su impacto y su eficacia crítica: en la diferencia entre una comunicación con sentidos múltiples, irreducible y la irreducibilidad de la información utilitaria, ideológicamente fijada por lo tanto controlable", Fernando Balcells: "J.P. Dávila: la ofensiva liberalidad", revista *La Bicicleta* número 6, marzo-abril de 1980 (incluido en "Documentos" del libro *Chile Arte Actual*, p. 80).
- "Diamela Eltit. Los rostros de la marginalidad", entrevista con Juan Andrés Piña para *Apais* número 131, diciembre de 1983, en "Documentos" del libro *Chile Arte Actual*, p. 67.
- Eugenio Dittborn: "Lugares comunes, explorar / intervenir, lugares comunes (proposición de un ruidamiento de modo de producción de signos)", *Catálogo Eugenio Dittborn - Estrategias y perfeccionamiento de la Plástica Nacional sobre la década de los 80*, Diciembre de 1979, en *Chile Arte Actual*, M. Veliz y G. Galaz, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 69 del Dossier "Documentos".
- En este punto cabe marcar la diferencia con el "esteticismo" post crítico —para decirlo de alguna manera— que podemos constatar en algunas manifestaciones del denominado arte de la transvanguardia. "La subjetividad se afirma precisamente a través de su desintegración, es una afirmación a través de la accidentalidad de la imagen, nunca propuesta como momento unitario y totalizador sino siempre como visión precaria que no capta, ni pretende hacerlo tampoco, el sentido del mundo ni la idea del infinito que lo acompaña. Acá la imagen se convierte en el depósito de una potencialidad, apenas insinuada, expresada en los modos del arte, o sea en los de la gracia y el humor", Achille Bonito Oliva: "La Transvanguardia Italiana", en *Catálogo del mismo nombre* para exposición en el MAC entre el 6 de octubre y el 9 de nov. de 2003. En cierto sentido podría decirse que la transvanguardia cede al espectador en la imagen.
- Achille Bonito Oliva, Op. cit., p. 14 (el subrayado es nuestro).
- Paul Virilio: "Un arte despiadado" en Op. cit., p. 59.

# Lula y la historia del PT

**En la segunda mitad de los 70, a medida que crece la popularidad de Lula entre los metalúrgicos, Frei Chico (hermano de Lula, militante del Partido Comunista Brasileño, torturado por la dictadura en 1975) insistentemente lo invita a que se reúna (en un apartamento, en una plaza) con un "compañero" para "discutir la coyuntura", eufemismo con el cual el PC designaba sus sesiones de adoctrinamiento. Lula contestaba: "si tu amigo quiere conversar conmigo, dile que venga al sindicato. Soy el presidente del sindicato y atiendo a quien quiera hablar conmigo. No hay secreto". En su origen el PT es, antes que nada, una gran crítica de la política del secreto, de la política entendida como conspiración y complot. Sólo a un partido de masas, por cierto, le está dada la posibilidad de desmontar el vínculo —tan estalinista, pero también tan colonial, tan español, tan portugués, tan católico— entre política y secreto.**

*Me quedé en la máquina del partido. ¿Por qué me quedé en la máquina?... Milité en el Partido Comunista Brasileño más de 20 años. Fui de la Ejecutiva Nacional y de la Dirección Nacional un buen tiempo, fui responsable de los sindicatos. Me invitaron a hacer un curso en Moscú pero terminé no yendo... Eso fue el 89, más o menos, yo estaba aún dentro de la máquina. Pero no quise ir. Si fuera, me ayudaría bastante del punto de vista teórico. Mi teoría es muy poca. El único curso que hice en el PCB fue en el 1971, sobre la plusvalía. Fueron dos horas de curso durante dos o tres noches, eso fue lo que hice.<sup>1</sup>*

(Frei Chico, hermano mayor de Lula)

Es instructivo leer las memorias del hermano de Lula, Frei Chico, militante del Partido Comunista Brasileño torturado por la dictadura en 1975. Como un personaje novelístico, Frei Chico es definido por lo que no ve: el hecho de que, en 1989, el verdadero curso de teoría para la izquierda se realizaba no en Moscú, sino en su país, un curso práctico intensivo liderado por nadie menos que su hermano Lula. En su mezcla de admiración por el hermano, melancolía y resentimiento, las memorias de Frei Chico cifran la crisis de las izquierdas populistas y estalinistas en Brasil. A principios de los 70, militante del PCB en la clandestinidad, Frei Chico le regala a Lula uno de los primeros libros leídos por el futuro presidente, *O que é a Constituição*. En 1975, Lula ya pertenece a la directiva del sindicato de metalúrgicos de São Bernardo do Campo, atraído por un sindicalista tradicional que esperaba cooptarlo y capitalizar su carisma. La prisión y tortura de Frei Chico le producen una impresión poderosa: "¿Cómo le podían hacer eso a un trabajador, a un padre de familia?", rememora Lula en el discurso indirecto libre con el cual relata su experiencia.

El encarcelamiento de su hermano coincide con el primer viaje internacional de Lula, a un congreso de Toyota en Japón. Recibe en EUA una llamada del Secretario del Trabajo de São Paulo, aconsejándole que no vuelva, ya que hay sospechas de que él también perteneciera al PCB. Al desoír el consejo, regresar al país y visitar a Frei Chico en las cárceles de la dictadura (luego acompañándolo en la salida), Lula no puede saber que a través de él se escribirá la historia del sepultamiento definitivo del partido por el cual su hermano soportara la tortura.

En la segunda mitad de los 70, a medida que crece la popularidad de Lula entre los metalúrgicos, Frei Chico insistentemente lo invita a que se reúna (en un apartamento, en una plaza) con un "compañero" para "discutir la coyuntura", eufemismo con el cual el PC designaba sus sesiones de adoctrinamiento. "Yo contestaba: 'si tu amigo quiere conversar conmigo, dile que venga al sindicato. Soy el presidente del sindicato y atiendo a quien quiera hablar conmigo. No hay secreto'.<sup>2</sup> En su origen el PT es, antes que nada, una gran crítica de la política del secreto, de la política entendida como conspiración y complot. Sólo a un partido de masas, por cierto, le está dada la posibilidad de desmontar el vínculo —tan estalinista, pero también tan colonial, tan español, tan portugués, tan católico— entre política y secreto.

El 27 de octubre de 2002, día de elección de Lula, yo completaba una semana de vuelta en Brasil, después

de una invitación de Willy Thayer y Pablo Oyarzún a un congreso sobre Mimesis y Política que se había celebrado en Santiago diez días antes de la elección de Lula. Aproveché la oportunidad para sumarme a la última semana de la campaña del PT en Brasil. El cierre de la campaña en Belo Horizonte fue un conmovedor y multitudinario abrazo a la ciudad, momento de afirmación definitiva de la consigna "la esperanza vencerá el miedo." Después de la breve estadía en Brasil, mi regreso a Estados Unidos incluía algunas horas en Santiago, justo el 27 de octubre en que 53 millones de brasileños consagraban el nombre de Lula como su nuevo presidente. En la mañana, embarcando en el aeropuerto de Belo Horizonte, doy con familias enteras cantando y agitando banderas como sólo se ve en Brasil durante los Mundiales de fútbol. La confirmación de la elección de Lula me encuentra ya en Santiago, en un barrio popular donde participo de una fiesta con estudiantes del Instituto Pedagógico. Las noticias de la celebración popular en Brasil, la interlocución de los amigos chilenos, los retratos de Salvador Allende en las paredes de las casas que visitaba, producen en mí una poderosa impresión. Yo, que siempre me había considerado un enemigo de todo nacionalismo, empiezo a sentir un fuerte orgullo de ser brasileño. En Chile comprendo que pase lo que pase con el gobierno Lula, Brasil jamás será el mismo —que lo fundamental aquí es este proceso notable de recuperación de la autoestima de un país que empieza a gustar de lo que ve en el espejo. Que un congreso sobre la mimesis me hubiera posibilitado esta experiencia, me pareció una ironía muy decidora: ¿qué le decían a Lula, qué decían sobre Lula, las fotos de Salvador Allende colgadas en las paredes? ¿No habría allí una interpelación de las generaciones pasadas esclavizadas, el "índice de la redención" en el cual insistía desesperadamente el Walter Benjamin que tan presente había estado en el congreso sobre la mimesis?

(...) A ninguna de estas dos experiencias tan distintas —la experiencia chilena interrumpida en aquella fecha, la experiencia brasileña reciente— sería exagerado atribuir el epíteto "revolucionaria." La brasileña trae en este momento un potencial revolucionario no realizado, que es proporcional a la apertura que aún la caracteriza. La chilena, abortada violentamente por el golpe, sigue viva en el terreno de la memoria y de la lucha interpretativa, es decir no se cierra al ser removida del aparato estatal por el pinochetismo. El abanico de interpretaciones sobre su legado ya es, en sí mismo, el mapa de una batalla política que no es sólo chilena sino latinoamericana, de tal manera que se podría, nos parece, intervenir ahora en la ruta de Lula a

partir de una comprensión del legado de Allende. La derrota de la Unidad Popular en Chile y la ascensión del PT en Brasil son, en realidad, dos momentos de una misma transformación histórica, caracterizada por la crisis de los modelos leninistas o socialdemócratas de partido y por la búsqueda de alternativas a ellos. Chile, donde los Partidos Comunista y Socialista habían sido considerablemente más poderosos que en Brasil, se encuentra ahora ante la necesidad de imaginar lo que podría ser una subjetividad de izquierda más allá de estos dos modelos. El PT brasileño es, sin duda, la respuesta más exitosa dada a esta pregunta en Occidente desde el comienzo de la crisis de los Partidos Comunistas tradicionales.

Poco tienen que ver, por cierto, las historias de la palabra "compañero" en Brasil y en Chile.<sup>3</sup> En Brasil ella siempre había sido una palabra sospechosa, secuestrada por la burocracia de izquierda y confundida con el "camarada" soviético. La palabra sobrevive en las organizaciones clandestinas que en los 70 hacen la crítica del PC, pero sin duda los que reinstalan en otro registro son Lula y la nueva generación de sindicalistas del ABCD.<sup>4</sup> La penetración actual de esta palabra en el imaginario popular brasileño es parte de una serie de otras transformaciones intangibles realizadas por el PT: pintarse el cuerpo en las marchas, sonreír mientras se hace una protesta contra la represión policial y el latifundio, aprovechar la manifestación política para instalar también temas comportamentales como la sexualidad, inventar happenings, performances y abrazos a la ciudad como instancias de la lucha política, combinar el rojo con el verdeamarillo —lo que la izquierda jamás había hecho, dejando los colores de la bandera nacional en manos de la derecha. La culminación de este proceso es la nacionalización del modo petista de organización con la emergencia de los *caras pintadas*, los jóvenes que tomaron las calles y lideraron la campaña por el enjuiciamiento del gangster-presidente Fernando Collor de Mello en 1992. En aquel nuevo modo de movilización se trataba de llevar a las últimas consecuencias la crítica del *modus operandi* cotidiano y del autoritarismo de la izquierda tradicional (la mentira del centralismo democrático, la confusión entre estado y partido, la relación parasitaria con los movimientos sociales). En este proceso el lenguaje, el comportamiento y la cultura se transforman en campos de batalla. Se entierra la palabra "camarada", renace con otro *ritmo* la palabra "compañero".

El PT empieza a gestarse con las primeras huelgas de metalúrgicos lideradas por Lula en 1978-9, se funda en 1980 y aún bajo dictadura disputa sus primeras elecciones provinciales y parlamentarias en 1982. En las elecciones de 1985 para las alcaldías de las capitales, la quinta ciudad más grande de Brasil, Fortaleza, escoge a una alcaldesa petista, Maria Luiza Fontelle. En 1986 se elige la Asamblea Constituyente, en la cual el PT deja su marca a través de una serie de conquistas laborales, aunque sus representantes, al final del proceso, hayan votado "no" a la totalidad de la carta (e incluso considerado la posibilidad de no firmarla), como diciendo que todas las votaciones

importantes se habían perdido. Contemporánea a la promulgación de la Constitución es la elección de Luísa Erundina, alcaldesa petista —lesbiana y migrante norestina— en la principal ciudad del país, San Pablo.<sup>5</sup> Le sigue una secuencia de alcaldías exitosas que inauguran verdaderas dinastías en metrópolis como Belo Horizonte y Porto Alegre, ésta última ya convertida en morada e ícono del movimiento "anti-globalización". En 1989 el PT lleva al obrero Lula al borde de la presidencia del país y en 2002 asume el poder, después de otros dos intentos fracasados a largo de una década en la cual el país fue literalmente vendido al capital transnacional por un gobierno presuntamente socialdemócrata.

En estas dos décadas el PT inventa mecanismos de operación y democracia interna inauditos en la política latinoamericana. Inventa una coexistencia de diferencias desconocida en los partidos liberales y conservadores, populistas, comunistas o demócratacristianos. Lo hace porque los ingredientes que lo conforman hacia el 79/82 se reúnen allí, de manera única, por primera vez: un núcleo de jóvenes sindicalistas independientes (traídos a la gran conglomeración urbana de San Pablo por la industria de automóviles) que destronan la antigua burocracia sindical. Refractarios también al gradualismo dominante en el PC, radicalizados y con influencia sobre millones de trabajadores del sector más moderno y transnacional de la economía, ellos son la matriz fundamental del partido que allí se empieza a armar.<sup>6</sup>

Sin embargo, los sindicalistas independientes pronto pasan a hospedar tal pluralidad de aliados que la forma de coexistencia entre los grupos se convierte en el problema inaugural sin cuya resolución no hubiera habido partido. Las otras fuerzas que entran en la configuración del PT son de cinco procedencias principales y se suman al partido en diferentes momentos y con varios grados de compromiso: 1) grupos de la izquierda organizada, fundamentalmente trotskistas, que habían hecho la crítica del entreguismo y del autoritarismo del PC, así como de la aventura guerrillera de fines de los 60/principio de los 70; 2) una intelectualidad de izquierda independiente, con alguna presencia parlamentaria hacia fines de los 70, que allí se despegaba de la oposición liberal a la dictadura; 3) grupos católicos vinculados a la teología de la liberación que, en Brasil, dada su historia particular, se encuentran considerablemente más radicalizados que en el resto de América Latina; 4) a menudo anclados en una alianza con las comunidades eclesiales de base, el movimiento campesino de los Sin Tierra, que pasa a organizar una población de centenares de miles de militantes rurales en favor de la reforma agraria; 5) grandes sectores de una pluralidad de movimientos sociales identitarios (mujeres, negros, gays) que veían en ese partido una forma de expresión no encontrada anteriormente en cualquier otro.

El choque entre las experiencias traídas por cada grupo fue intenso. En frecuente alianza con la izquierda trotskista, los movimientos sociales introducirían una serie de banderas con las cuales el núcleo sindicalista mayoritario tiene una relación ambigua: luchas, por

ejemplo, alrededor del derecho al aborto.<sup>7</sup> A su vez, la mayoría sindicalista le impone a la izquierda organizada una brutal revisión de sus conceptos, del carácter muchas veces formulaico de sus esquemas históricos e ingenuo en su creencia en la teoría como caja de herramientas para las decisiones políticas. La emergencia de un líder como Lula y de un movimiento sindical como aquél era absolutamente inexplicable según los esquemas marxistas de comprensión de la historia: ¿cómo explicar el derrumbe de la burocracia sindical justo en el momento en que la dictadura había terminado de diezmar la guerrilla urbana, garantizar control sobre la transición y reducir la izquierda organizada al completo aislamiento? El sindicalismo independiente le da a la izquierda organizada una lección acerca de la imprevisibilidad, la apertura radical de la política. Si había algo que la existencia del movimiento confirmaba era que lo accidental, lo insólito, lo inanticipable, operaban en la historia de una manera que aún las corrientes marxistas más heterodoxas no se habían dado cuenta.

Si Lula y su grupo le enseñan algo a la izquierda militante acerca de la radical pendencia de las cosas, terminan aprendiendo, con ella, algo acerca de la construcción de una subjetividad política que intervenga en ellas. En los momentos fundacionales del PT, es con dificultad que se acepta la idea de un partido político. La necesidad de constitución de un partido de trabajadores sólo queda clara con la represión policial a las huelgas de 78/79, anclada en la draconiana ley de huelga de la dictadura. Lula y sus compañeros, después de un viaje a Brasilia, se enteran de que no podían contar con la oposición parlamentaria liberal para derrocar la legislación laboral de los militares. Aquellos eran los momentos en que Lula aún ofrecía, como respuesta a la pregunta acerca de sus convicciones políticas, una designación de su lugar de trabajo: "Es Ud. Comunista? No, soy tornero mecánico." La entrada inicial de Lula a la política es, entonces, un gesto de radical rechazo a ella. La única posible entrada a lo universal "político", en el Brasil de entonces, era la negación de la totalidad de la política existente. Lula y su grupo son, en términos hegelianos, los individuos histórico-mundiales a los cuales les está dada la posibilidad de negar un universal en su totalidad. En gran medida, es a partir del encuentro con la izquierda organizada que se va dando el paso dialéctico de convertir la negación de la política en acción política afirmativa. No porque la izquierda tuviera lista esta fórmula de partido, desde luego —ella, más que el sindicalismo independiente que surgía, era arrastrada por un movimiento histórico al cual contribuía pero que pasaba muy lejos de comprender en su totalidad.

¿Cómo encontrar la base de la coexistencia entre leninistas organizados y sindicalistas independientes? ¿Feministas y católicos? ¿Cómo inventar un partido en que pudieran operar y ser escuchados todos los grupos que habían accedido a una cita accidental de la historia? Ni la izquierda organizada, ni los sindicalistas, ni los campesinos, ni los parlamentarios, ni los movimientos feminista o negro, tenían, en aquel momento, alguna idea acerca de qué forma debería tomar tal

entidad. No había ni siquiera un acuerdo sobre su deseabilidad. Para algunos sectores, de hecho, *la forma de estar en aquella cita era argumentar e insistir que la cita debía terminar*, que jamás debería constituirse en partido, que lo que allí se reunía no debía seguir existiendo como colectividad. La fundación del PT es un curioso relato en el que esos sectores son derrotados e inmediatamente convencidos de no irse, de quedarse a construir un partido que, para ellos, por lo menos hasta entonces, no debería existir.<sup>8</sup> También los que proponen un frente informe son derrotados y también ellos, en su gran mayoría, deciden quedarse a construir el partido contra cuya constitución habían votado. En gran medida, el PT debe la invención de su novedosa estructura partidaria al deseo de *no ser partido*, de no ser "partido" en el sentido tradicional que tiene la palabra en Brasil.

Vale recordar que en el Brasil, al contrario de todo el resto de América Latina, jamás existió un sistema partidario mínimamente legible, ya bipartidista (como en Colombia, Paraguay, Centroamérica) ya de carácter triádico (como en Chile), ya caracterizado por la emergencia de partidos profundamente representativos y enraizados en movimientos reales de la sociedad, que al final terminan también conformando un bipartidismo (como en Argentina). En Brasil los partidos siempre habían sido una suerte de significativo vacío, siglas flotantes y sin mucho contenido político, adaptables según casuismos y borrables por decreto. Esto implica que en Brasil la hegemonía jamás fue ni siquiera una *tarea* que algún partido pudiera plantearse, mucho menos una realidad que se pudiera decir haber existido en algún momento. En el caso del PT, su crecimiento, la multiplicación de su militancia, la consolidación de su credibilidad, no están en relación con un proceso de conquista de hegemonía. Son frutos del permanente rechazo a ser hegemónico, de la insistencia en la negación total de lo existente a partir de la posición más radical, más minoritaria posible, es decir la que jamás podría ocupar la posición de articuladora universal de las particularidades.<sup>9</sup> Sería profundamente equivocado, entonces, decir que el neosindicalismo lulista hubiera articulado o nombrado las varias particularidades traídas por campesinos, negros, mujeres, católicos, trotskistas. O que cualquiera de éstos lo hubiera hecho. El PT no sólo nace de una crítica a las formas hegemónicas de hacer política, liberales, populistas o estalinistas. Nace también de una crítica a la política entendida como hegemonía, como relación hegemónica.<sup>10</sup>

¿Cuál es el sostén de la coexistencia entonces? El eje de la democracia interna del PT siempre ha sido que la corriente mayoritaria no tratara de ejercer hegemonía, sino de imponerse como mayoría. Esto implica que la minoría se compromete a defender lo que se decida internamente en el partido —aun no creyéndolo, preferencialmente no creyéndolo, para que el debate interno al partido pueda proseguir. No se trata de una coalición estilo "arcoiris", según el modelo multiculturalista yankee. La propuesta de un frente informe llegó a circular dentro del PT en su fundación, pero el liderazgo del grupo sindicalista era demasiado fuerte

—y su necesidad de un instrumento político partidario demasiado visible— como para que se estableciera sólo una coalición sin estructura. La izquierda organizada se dividía entre los que veían allí un “partido reformista burgués” (éstos pronto reconocieron el equívoco y se juntaron al PT) y otros, más lúcidos, que ya veían al principio, en el movimiento ascendente, el potencial de un partido obrero de masas heterodoxo, pos y antiestalinista, plural y democrático, al cual valía la pena juntarse incluso a costa de disolver o relajar la estructura organizativa del grupo.<sup>11</sup> En la medida en que las huelgas lideradas por Lula contribuían a socavar la autoridad militar, se gestaba un partido que hacía un par de opciones aparentemente contradictorias. El PT era un partido de masas que crecía, pero a la vez escogía sistemáticamente la posición minoritaria. Esta historia se ilustra con un episodio clave.

En 1983, cuando la transición hacia la democracia ya está en marcha, pero la dictadura sigue insistiendo en elegir el presidente a través del colegio electoral, el PT lanza una campaña —en forma de marchas en las grandes ciudades— por elecciones directas inmediatas para presidente. En ese momento hay una enmienda constitucional tramitándose en el Congreso que las regulariza. La oposición liberal, forzada por el crecimiento de las manifestaciones, adhiere a la campaña por elecciones “directas ya” y se realizan marchas hasta con un millón de personas en Río y San Pablo, con réplicas más chicas en todas las ciudades grandes y medias. La enmienda es derrotada en el Congreso y la oposición liberal pasa inmediatamente a negociar con un sector disidente de la dictadura un “candidato de consenso” para derrotar al candidato oficialista en el colegio electoral. Cuando surge el nombre de ese político de “consenso”, Tancredo Neves (de la oposición moderada a la dictadura, ligado a las viejas oligarquías agrarias) la oposición populista, socialdemócrata y comunista también adhieren a ese nombre y abandonan la campaña de las elecciones directas. Radicalmente minoritario, el PT escoge boicotear

el colegio electoral (con sus minúscula representación parlamentaria, absteniéndose en la votación) y seguir con la campaña por elecciones directas, es decir con la bandera que era, en aquel momento, imposible. Imposible en ese momento, pero radicalmente definidora de lo que será posible en el futuro: cuando las elecciones directas finalmente acontecen, en el 1989, ellas son elecciones sin duda más democráticas de lo que habrían sido si ninguna fuerza política se hubiera opuesto a la “transición democrática” del 1985 en el colegio electoral parlamentario armado por la dictadura. El PT fue muy criticado e incluso ridiculizado por sus opciones ultraradicales, pero la respuesta a tales ataques fue más inteligente de la que solía dar la izquierda anterior. No se ensancha los horizontes de lo posible sin que se insista en la bandera que, en cada momento histórico, trae la marca de lo imposible.

Ya en 1985 la apuesta del PT por la negatividad empieza a rendir frutos electorales y crear la siguiente paradoja: ¿qué hace el partido del “no” cuando toma el poder? En las alcaldías, el gran mérito de los petistas fue no dejarse atrapar en la vieja pregunta de la izquierda sobre cómo gobernar una ciudad a lo socialista dentro de un país capitalista. Las alcaldías del PT implantaron mecanismos de “presupuesto participativo” —el gasto de todo el ingreso de la alcaldía es decidido por asambleas populares organizadas por barrio— y a partir de allí, en esos espacios, entablaron otra relación con lo imposible de cada momento, sin que la intervención sobre lo posible se paralizara. En el área cultural estas alcaldías se han superado: Belo Horizonte y Porto Alegre son hoy metrópolis cosmopolitas de una forma que jamás hubieran soñado hace 15 años. La posibilidad de intervención de sociedad civil sobre los códigos que la rigen también es infinitamente superior. En todas las principales alcaldías, el PT inauguraría otra forma de hacer política, a través de la proliferación de canales de comunicación con los movimientos sociales que —a lo largo de la década neoliberal de los 90— se fortalecieron al punto de hacer de la candidatura Lula en 2002 una apuesta innegociable para la gran mayoría del electorado brasileño.

¿Y cuáles son los límites de lo posible —y las banderas imposibles— a las que vale la pena apostar cuando este movimiento toma el poder en un país como

Brasil? ¿Cómo replantear esos límites cuando se pasa a ocupar la presidencia, anclado en la más notable movilización, fiesta y explosión de autoestima de la historia del país? ¿Cómo no traicionar los millones que salieron a la calle a festejar el 1 de enero de 2003? En un país vendido al capital internacional, ¿cómo realizar una reforma agraria, un cambio radical en la educación, una revolución democrática en sus arcaicas estructuras políticas, una corrección de su endémico racismo institucional? ¿Cómo incorporar a los millones de desempleados? ¿Cómo asentar las cinco millones de familias de campesinos sin tierra sin provocar una guerra civil en el campo? ¿Cuáles son las posibilidades de realización de estos proyectos después de un cierto tiempo de gobierno petista? ¿Cómo evaluar lo que tan a menudo nos llega de forma confusa, parcial, distorsionada?

Desde luego, hay que evitar dos simplismos: la de Lula el salvador, figura casi mítica y religiosa (simplismo más común entre las clases populares) y la de Lula el traidor de sus antiguos ideales (simplismo hoy más común entre los intelectuales, ávidos por volver a la comodidad de poder decir “da todo lo mismo” en vez de tener que pensar y evaluar una experiencia compleja como la brasileña). Cuando el PT toma el poder, con sus 500.000 filiales y más de un millón y medio de militantes movilizables a cada elección, ya es el más grande partido de izquierda de Occidente y de lejos el más representativo partido brasileño. Tiene un considerable capital cultural y experiencia administrativa. Incluye entre sus cuadros lo más selecto de la intelectualidad progresista brasileña. Despierta una expectativa sin precedentes en la historia del país, lo que también ha significado que el espectro del “no podemos fallar, ésta es la única chance” hace que el partido se vea obligado (ya que es minoritario en el congreso) a realizar algunas alianzas que obligan a los petistas históricos a taparse la nariz. A la vez, ya en la toma de posesión de Lula, se notan las transformaciones: la aséptica ciudad de Brasilia es tomada por una multitud que la política lleva a la calle, por primera vez, no para protestar o luchar sino para celebrar una victoria real. También inéditamente miramos el ministerio de nuestro país y reconocemos nuestra cara: negros, mujeres, obreros. Por primera vez en la historia del país del fútbol, tenemos un presidente que entiende de fútbol y sabe la alineación de su equipo —dato que no es para nada menor, y que ya ha significado algunas derrotas reales para el corrupto *establishment* que comanda el negocio del fútbol en el país. Por primera vez, en uno de los países políticamente más cínicos y escépticos del mundo, uno empieza a escuchar en la calle ya no la pregunta “a ver qué va a hacer este gobierno” sino “qué está en nuestro alcance hacer para que este gobierno tenga éxito.” La elección de Lula inaugura, en Brasil, otra relación con el aparato político, ahora concebido como aparato apropiable por la subjetividad ciudadana.

Es cierto, por un lado, que la política económica de Lula ha seguido las recetas monetaristas de estabilización consagradas por el gobierno anterior. Es cierto que las relaciones con el sistema financiero interna-

cional se han mantenido más o menos las mismas (de hecho silenciando aquellos que apostaban al caos y a la hiperinflación en caso de victoria de Lula). El “giro pragmático” de Lula y del PT no es, entonces, oportunista, sino que se viene anunciando y discutiendo desde hace diez años, en el aprendizaje de las derrotas anteriores. El programa de victoria presupone alianzas y el programa de gobierno asumía una estrategia gradualista. En otras palabras, no hay “giro”. De allí que sólo por mala información se le pueda atacar a Lula “por cambiar de posición después de llegar al poder”. Por otras cosas, quizás, pero no por un supuesto giro oportunista. En los últimos años, la opción por la cautela en el PT —partido de credenciales radicales innegables— ha sido discutida en detalle por la sociedad civil organizada, y las posiciones representadas por Lula son las posiciones elegidas por la mayoría. Se puede discrepar de ellas, pero el proceso por el cual han sido elegidas es intachable.

De hecho, la evolución de la posición del PT hacia la deuda externa es visible en cada una de las cuatro elecciones presidenciales disputadas por Lula. En 1989, cuando surge en el país la fuerza Lula como símbolo nacional (y un par de maniobras clave de la oligarquía y de TV Globo le quitan la elección y llevan a Collor al poder) el PT defiende la ruptura inmediata con el Fondo y el no pago de la deuda externa. En aquel entonces la gran división dentro de la izquierda era entre la posición del PT y la de los partidos comunistas, que defendían un simple default, una moratoria (la diferencia entre la defensa del no pago y la defensa de la moratoria sería el hecho de que ésta reconoce la legitimidad de la deuda, mientras el no pago contesta la misma existencia de cualquier deuda).<sup>12</sup> La moratoria pasa a ser la posición del PT en el 1994, cuando el endeudamiento externo realizado por Collor ya era agudo. Fernando Henrique Cardoso gana las elecciones del 1994 y en pocos años privatiza gran parte del patrimonio público, muchas veces entregado casi gratis al capital privado y además con generosas



A la izquierda, Angello, de 20 años, y a la derecha, Berman, de 23 los dos asistentes de la taberna, de la licorería y de la tienda de bebidas, que sembraron el terror en la Unión. Operaban con dos muchachas.





que las que tendría un país en default o en ruptura con el sistema financiero internacional.

Hay que reconocer que la posición internacional en la que esta política nos deja, acompañada por el notable éxito diplomático de Lula en los últimos meses (coronado por el liderazgo de Brasil —compartido con India— en la lucha interior a la OMC reunida en Cancún), ya nos hace vislumbrar lo que todos anhelábamos al elegirlo: alterar la correlación de fuerzas internacional en el mundo de hoy, y alterarla significativamente, de tal manera que se pueda imaginar un orden ajeno tanto al imperio como a su enemigo fundamentalista. Una de mis convicciones es que el gran legado del PT se juega no dentro de Brasil, sino fuera de él. En este sentido, el éxito del gobierno Lula es un proyecto que nos interesa a todos, no sólo latinoamericanos (y el latinoamericanismo diplomático ha sido uno de sus ejes centrales) sino también sudafricanos, chinos, rusos, indios. La batalla siempre se juega en la totalidad del tablero: he allí una lección trotskista que el PT ha incorporado a su ética. Hay una importante ala dentro del gobierno de Lula que, de hecho, cree firmemente que la posibilidad de éxito (sea como fuera que midamos lo que es éxito) nos jugará en la arena externa, específicamente en dos tareas: 1) la consolidación del Mercosur como polo alternativo a la dominación norteamericana sobre América Latina, estrategia anclada en la constitución de un bloque político con Argentina que pueda funcionar como polo de atracción para las demás naciones sudamericanas (articuladas a través de un programa de política externa soberana, digna y comprometida con la justicia en el comercio internacional); 2) la constitución de un gran bloque comercial y político entre naciones como Brasil, Sudafrica, India, Rusia y China, capaz de alterar la correlación de fuerzas en el mundo y, con ella, las reglas del comercio, de la política y la diplomacia internacionales.

En el foro mundial de Porto Alegre en 2002, el filósofo Michael Hardt opinaba que las fuerzas de izquierda allí congregadas se dividían entre los que privilegiaban lo nacional y las que entendían que las luchas de hoy están necesariamente globalizadas. Discierne Hardt: "Hay dos tipos de discursos que confrontan la globalización; uno dice que la respuesta es reforzar la soberanía nacional... Esto no es bueno, pues la soberanía nacional trae en sí una forma de jerarquía que no es positiva. El otro discurso es el que defiende una red globalizante alternativa. Parece más apropiado."<sup>13</sup> Esta oposición, frecuente en círculos progresistas primumundistas, no toma en cuenta las diferentes posiciones de los diferentes estados nación. No es lo mismo defender el estado-nación desde los subsidios europeos y estadounidenses a la agricultura que defender el estado-nación desde los países latinoamericanos sojuzgados por el Fondo Monetario Internacional. No hay contradicción entre reconocer el carácter global de las luchas y defender ciertas experiencias nacionales en cuanto experiencias nacionales. Ante la experiencia que se abre ahora con Lula en Brasil, es la tarea de la izquierda mundial a la vez apoyarla y fiscalizarla, a la vez aprender de ella y contribuir a llevarla lo más lejos posible.

financiaciones de los bancos estatales. Los resultados de ese saqueo del estado —de forma metódica, con rarísimo grado de organización y centralismo— hace que el PT cambie de nuevo su posición en la elección siguiente, la del 1998, donde ya no se defiende el no pago ni la moratoria sino la realización de auditorías públicas sobre cada ítem de la deuda, al cabo de los cuales se establecería cuáles serían sus fracciones legítimas. En el 2002, cuando finalmente gana las elecciones, el PT ha cambiado de nuevo su posición: sabe que el país tendría más que perder que ganar con un default o una moratoria (al revés, posiblemente, de otros países). El hecho de que el Brasil esté en este momento renegociando su deuda y haya optado por no romper con el Fondo, es una decisión táctica. La apuesta es a que, en conjunción con otras políticas, el país esté pronto en condiciones de negociación mejores

## NOTAS

<sup>1</sup> Testimonio recogido en Denise Amaral, *O Filho do Brasil: De Luiz Inácio a Lula*, São Paulo, Xamã, 1996, p. 173-4.

<sup>2</sup> Denise Amaral, *O Filho do Brasil*, p.130.

<sup>3</sup> "El régimen de Salvador Allende... pudo tener —y los tuvo— todos los errores que se quiera. Pero, para quienes lo vivimos a través de la música de la palabra 'compañero', constituyó la única experiencia ético-política de nuestra vida, esa nuestra absoluta superioridad moral —ese ser distinto— sobre quienes nada supieron de la palabra 'compañero'. Mérito, evidentemente, no de nosotros, no de nuestra invidiosidad o nuestro 'ser persona'. Mérito de esa palabra, de esa música 'compañero', música que no fue inventada por alguien... Pues una cosa es Salvador Allende, otra esa música 'compañero Presidente', ese fundamento de la grandeza de Salvador Allende". Patricio Marchant, "Consideraciones sobre el ballet de los valets", *Escritura y temblor*, ed. Pablo Oyarzún y Willy Thayer, Santiago, Cuarto Propio, 2000, p. 304. Supongo que es sabido que los brasileños jamás habíamos tenido la experiencia de esa palabra en el poder, experiencia que se inaugura el 27 de octubre de 2002, elección memorable del compañero Lula.

<sup>4</sup> El ABCD, cuna del Partido de los Trabajadores, es el cinturón industrial alrededor de São Paulo, formado por las ciudades de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano e Diadema.

<sup>5</sup> En una de las grandes sorpresas electorales de la historia del país, la migrante Luiza Erundina derrota en 1989 la máquina de Paulo Maluf (principal nombre de la derecha urbana brasileña), asume una metrópoli saqueada, empieza un lento proceso de recuperación de sus finanzas y deja la alcaldía con fuerte aprobación popular. Un relato de la primera, memorable experiencia petista en São Paulo, se encuentra en Cláudio Gonçalves Couto, *O Desafio de Ser Governo: O PT na Prefeitura de São Paulo (1989-1992)*, São Paulo, Paz e Terra, 1995.

<sup>6</sup> Para la historia de la constitución del PT, ver las entrevistas a sus principales protagonistas compiladas por Marta Harnecker en *O Sonho Era Possível: A História do Partido dos Trabalhadores Narrada por seus Protagonistas*, São Paulo/ La Habana, América Livre / MECLA, 1994. Ver también los documentos fundacionales en Mario Pedrosa, *Sobre o PT*, São Paulo, Ched, 1980. Las sofisticadas resoluciones de los Encuentros están disponibles en Partido dos Trabalhadores, *Resoluções de Encontros e Congressos 1979-1998*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1998. Un notable registro de la historia iconográfica del partido se encuentra en *Partido dos Trabalhadores: Trajetórias*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2002. Dos investigaciones exhaustivas sobre la historia del partido son Moacir Gadotti y Otaviano Pereira, *Para que PT: Origem, Projeto e Consolidação do Partido dos Trabalhadores*, São Paulo, Cortez, 1989, y Margaret Keck, *PT: A Lógica da Diferença: O Partido dos Trabalhadores na Construção da Democracia Brasileira*, São Paulo, Ática, 1991.

<sup>7</sup> Después de una fuerte polémica en la Directiva Nacional antes de la Asamblea Constituyente de 1986,

el PT decide incluir en su proyecto de constitución "la garantía constitucional del derecho al aborto". Moacir Gadotti y Otaviano Pereira, *Para que PT*, p. 303. Como era esperado, la Asamblea, de mayoría conservadora, mantiene la prohibición sobre el aborto y con eso la notable industria de abortos clandestinos, responsable de la muerte anual de miles de mujeres brasileñas.

Paulo Skromov, uno de los fundadores, recuerda que "el PT comenzó tan democráticamente que en la primera reunión la propuesta de Lula fue derrotada... Nosotros los derrotados, y los que ganaron 8 x 4, continuamos juntos." Testimonio recogido en Marta Harnecker, *O Sonho Era Possível*, p.62

El concepto gramsciano de hegemonía, replanteado como proceso de articulación universalizadora de particularidades, es designado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe como elemento supuestamente característico de toda política en *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*, Londres, Verso, 1985.

<sup>10</sup> Los documentos de fundación del PT interesantemente ya proponían una crítica *avant la lettre* a un cierto uso del concepto de hegemonía: "un programa del PT... no puede presentar un presunto 'programa de gobierno' porque esto significaría descaracterizar su propia propuesta: en la correlación actual de fuerzas él no es una alternativa de poder... donde él debe ser radical es en la proposición de un programa que revele el grado de articulación entre su propuesta y las reivindicaciones-propuestas que emanan de las clases sociales que pretende representar y que despuntan en los varios movimientos sociales. Esta es su radicalidad." "Comissão Nacional Provisória do Movimento Pró-PT." Compilado en Mario Pedrosa, *Sobre o PT*, São Paulo, Ched, 1980, p. 88-89.

<sup>11</sup> Es amplio el abanico de respuestas generadas en la izquierda organizada por el rollo compresor del Movimiento pro-PT de fines de los 70: los Partidos Comunistas, obviamente, defendían que el movimiento por un partido de trabajadores no tenía sentido, ya que este partido para ellos ya existía desde 1922. En la izquierda organizada no faltan los que denominan a Lula "neoburócrata sindical" [*neopelegró*]. Ésta es la posición inicial de los trotskistas de la Organización Socialista Internacional, conocida en Brasil como Libeli. Los trotskistas de Convergencia Socialista, ligados al morenismo argentino, oscilan entre declarar el PT un partido "reformista" irrecuperable y un "partido táctico" en el cual practicar el entrismo. Los trotskistas de la Democracia Socialista (vinculados al Secretariado Unificado de la IV Internacional) representan la primera organización de izquierda que adhiere incondicionalmente al PT. Ver las entrevistas realizadas por Marta Harnecker en *O Sonho Era Possível*, p. 138-63.

<sup>12</sup> El programa sacado del 6° Encuentro Nacional, en 1989, preveía: "El gobierno Lula romperá los acuerdos con el FMI, suspenderá de inmediato los pagos referentes a la deuda" *Resoluções de Encontros e Congressos 1979-1998*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1998, p. 412.

<sup>13</sup> "Foro Social é fracasso ao propor idéias: Entrevista com Michael Hardt." Por Sylvia Colombo. *Folha de São Paulo*, Cuaderno Brasil, 04 de febrero de 2002, p. A8.

Alvaro Monge

El impulso inicial de este Documental fue el de rescatar aspectos subterráneos de nuestra historia. Develar la experiencia de lo secreto y de la resistencia frente a los aparatos de aniquilamiento. Registrar las miradas, rostros y gesticulaciones de quienes ("fin de la historia" mediante) han perdido toda legitimidad frente a los relatos históricos dominantes.

Por cierto que no había ninguna pretensión científicista o totalizante. No hay aquí una historia enciclopédica y omnicomprensiva. Los entrevistados —y esta sería la opción más fuerte del Video— son heterogéneos no sólo por su origen social, género o "importancia orgánica" en la estructura partidaria sino, sobre todo, por los modos de representarse la experiencia de la dictadura, de la clandestinidad y de la existencia misma.

Este registro trabajó sobre zonas marginales de la memoria política no por un apriorismo "antipersonaje" sino por un deber de fidelidad con aspectos subterráneos de la historia chilena.

La fecha de elaboración coincide con el trabajo de Marco Enriquez-Ominami llamado *Los héroes están cansados*. Sin entrar a discutir la posible calidad de héroes de los entrevistados (José Joaquín Brunner, Enrique Correa, Oscar Guillermo Garretón, Carlos Ominami) o la notoria ignorancia histórica de Enriquez-Ominami<sup>1</sup> resulta revelador que la puesta en escena privilegie la noción de personalidad, no sólo de los comparecientes "a dar testimonio", sino que del mismo autor.

A propósito de la controversia desatada por su texto *Eichmann en Jerusalén*, Hannah Arendt escribió:

"Las posibilidades de que la verdad factual sobreviva a la embestida feroz del poder son muy escasas; siempre corre el peligro de que la arrojen del mundo no sólo por un periodo sino potencialmente para siempre".<sup>2</sup>

#### NOTAS

<sup>1</sup> La "Izquierda Chilena" —según la puesta en escena de Enriquez— sería lo que en jerga de los 80 se llamaba "Convergencia o renovación socialista", es decir, las fuerzas que confluieron al P.P.D. Como concesión a la autobiografía, Enriquez incorpora a ex miristas actualmente en el gobierno. La "Izquierda Chilena" no incluye al Partido de Carlos Lorca y Ezequiel Ponce. Menos al Partido de Víctor Díaz. Aquí no se trata de interpretaciones diferentes sino de una falsificación histórica.

<sup>2</sup> El destacado es mío. Lo hago para resaltar la magnitud del problema puesto en discusión por Arendt. Leon Trotsky —en algún momento de la ex Unión Soviética— fue "reincorporado a la historia". No obstante, hay acontecimientos, verdades de hecho, que perfectamente podrían desaparecer para siempre del mundo. Ello expone la "fragilidad" de la relación entre verdad y política.

José Angel Cuevas

Los países que no han caído bajo una ocupación militar indefinida no saben el pobre habitante mira la cordillera ve televisión escucha matanzas lejanas los no-ciudadanos vagan hablan despacio al cabo de largos meses años no tienen nacionalidad ni derechos ni nombre de pila tienen después son degollados los escupen en la cara lo peor que le puede pasar a una patria es una forma de morir y si llegara a terminar alguna vez el hombre se saca del cuerpo esa tenaza pero queda perplejo los países quedan heridos pasan largo tiempo sin recuperar el habla deben aplicarse electroschock someterse al olvido beber beber hablar de otra cosa

los países tratan de reordenarse reciclarse

las víctimas no pueden hacerlo por ellas mismas se les aparecen noches autos que sacan a sus padres se los llevan

lloran las víctimas cuando vuelven esas sombras sentadas a los pies de la cama se quedan mirando al vacío sin fondo del país real país irreal que ha caído bajo el peso de una ocupación militar indefinida sin plazos. Sólo metas.

# NINGÚN LIBRO DE HISTORIA hablará de nosotros



## Fragmentos de historia de la clandestinidad comunista 1973-1990

Estos fragmentos, editados por la *Revista de Crítica Cultural*, pertenecen al video documental *Ningún libro de historia hablará de nosotros*, realizado por José Angel Cuevas y Alvaro Monge, con la asesoría histórica de Rolando Alvarez.

Este video (formato VHS, duración: 2 horas) fue presentado, comen-

## 1. LA CLANDESTINIDAD

**Inés Cornejo** (*miembro de la Comisión clandestina encabezada por Víctor Díaz, 1973-1976*)

...En caso de golpe, tenía que venir a instalarme con el equipo de dirigentes de San Miguel y tomar las medidas necesarias. Llegamos a un lugar ubicado por los compañeros, una casa que no nos sirvió porque los dueños de casa estaban aterrados; entonces busqué la casa de un hermano que no tenía nada que ver con el Partido y tratábamos de contactarnos con el teléfono que nos habían dado para recibir instrucciones, pero no funcionó.

Al final, el Partido nos encontró una casa buena, pero allá arriba, en Lo Curro. Ahí viví con mi compañero y mi niño más chico que era guagua, tenía dos años. El más grande estaba en el colegio, entonces no lo llevé, tomábamos medidas para ir a buscarlo el fin de semana. Estuvimos ahí viviendo quizás un poco más de un año y ahí noté cosas raras de repente.

La primera lucecita fue que alguien me había dicho que el marido de una prima (él trabajaba en FAMA) con la que habíamos roto relaciones le dijo a alguien que sabía donde vivía. ¿Si ni mi familia sabía donde vivía, nadie ni usábamos el teléfono! Una vez voy saliendo para La Cisterna a una reunión; salgo caminando y pasa un auto con chofer más acompañante y atrás una mujer, morena como yo y con abrigo de tweed, como los que yo había usado y que dejé de usar. Entonces me preocupé pero, bueno, seguí. Tomé la micro y empiezo a caminar para dentro y el auto viene, el mismo auto y con la misma gente. Ya, digo yo, esto no es una coincidencia... A los pocos días nos cambiamos a Quinta Normal y estuvimos ahí hasta que cayó Lenin Díaz (ya la dirección había caído). Entonces le digo a mi compañero que teníamos que salir hoy, como a las 9 de la noche. Mi compañero no tenía donde irse esa noche. Salimos todos y él se quedó ahí. Al otro día nos contactamos, no le pasó nada y nunca pasó nada en esa casa.

El primer equipo fue formado y encabezado por Américo Zorrilla, Ulcarico Donaire, Mario Zamorano y yo (Víctor Díaz al comienzo no participó). Cuando salió Américo Zorrilla al exterior entró a reemplazarlo Víctor Cantero; siempre funcionaban tres y quedaban dos afuera. Yo salí del equipo de dirección porque tenía problemas de salud, es por eso que yo me salvé...

**Humberto Abarca** (*dirigente clandestino del área sindical*)

De esta casa perfectamente me acuerdo... El día 11, 12 o 13, aquí, en esta casa una amiga empezó a tipear los primeros panfletos de resistencia que eran panfletos dirigidos a las industrias del sector. Nosotros con mi mujer nos paseábamos en la calle y era atroz sentir el ruido de la máquina... Es como cuando yo conocí

a un dirigente que se llamaba el loco Cuevas. El loco Cuevas se reunía con Silva Henríquez, era el dirigente sindical más elevado del PC. Esos dirigentes no eran tan "famosos" en democracia, pero alcanzaron un nivel muy elevado en el período de dictadura, por la audacia, por la inteligencia, por la madurez que tenían.

Costaba mucho conseguir casas, entonces me cargaban la casa. Creíamos que era un deber, se recargaban las casas y eso significaba un poco perder la seguridad. Antes de eso acá pasó Carlos Vizcarra que es un desaparecido, dirigente sindical de Fiat. Estuvo también escondido 20 días Gaspar Díaz, subsecretario del PC de Chile, primer o segundo hombre no lo sé. Gente amiga que de aquí partió a su curso de guerrillero o que fue parte del Frente Patriótico.

Como costaba mucho conseguir casa, el secretario regional de ese tiempo me venía a ver. Me pidió la casa una vez, se la presté; una segunda vez, se la presté y como se empezó a repetir tan seguido, un amigo que también era militante PC me hizo ver que ya era mucho. En ese período, yo tenía una orden de detención y me andaban siguiendo. Un día, después de haber recorrido el sector, vimos que había 8 detectives allá, eran 4 ó 6 autos alrededor de la casa donde estaba reunida la secretaría del Regional. Atravesé y les digo que tenemos problemas y graves, que la casa está con cola. Entonces después empiezan a llegar muy puntualmente los compañeros pero miraban y se iban, funcionó mucho una señal de normalidad que era sacar algo así como una toalla...

Al día siguiente me agarraron preso. Llegaron donde mi familia, o sea que por segundos nos agarraron a todo el Comité Regional el día anterior. Es la suna de lo que significaba cargar las casas, y no aprender a decir "no" con firmeza.

Dejé de ser comunista, me di cuenta que yo era más demócrata que comunista. Luché por la democracia ofreciendo lo más hermoso que tenía: la vida. Se descuidó familia, no hubo hijos, matrimonios a medias, etc. Toda la enseñanza del PC fue maravillosa, pero yo no debo nada al PC ni el PC me debe nada a mí. Yo soy de familia comunista, mi abuela, mi papá, hijos, pero se extinguió mi pasión. Me dolió mucho lo que significó la caída de los muros, se disolvieron los países, todavía me pregunto dónde está el Ejército Rojo...

**Elena Rojas** (*Encargada Nacional Femenina de la clandestinidad, 1976*)

El sentido de la responsabilidad era vital. De mí dependían varios compañeros, pero a su vez de esos compañeros dependía mi vida y eso permitía entonces que trabajáramos como un puño, porque el sentido de la responsabilidad tenía que ver con la puntualidad, la honestidad, con la claridad de entender la información, con la seguridad de los colectivos en general y eso iba muy unido con la compartimentación.

A mí me "atendía", como decíamos nosotros, Víctor Díaz, en mi calidad de encargada nacional femenina. Él me atendía un día X de la semana en una casa de seguridad, en un lugar específico, y al mes siguiente era en otro lugar y en esa atención se entregaba la información verbal pero además la documentación que respaldara esa información. Por mi parte, yo era responsable de entregar esa información, ya sea en grupo de dos o tres personas o individualmente, porque teníamos que vigilar por sobre todas las cosas las medidas de seguridad. Si esas medidas de seguridad eran violadas -y yo creo que cometimos muchos errores- sufríamos la caída de uno o más compañeros...

...Me cambié muchas veces, me habré cambiado unas 10 veces y, al final, de vuelta de Concepción en el año '87, por error de un compañero del equipo que llevó cola de Santiago, un equipo grande estuvo a punto de caer. Antes de llegar a mi casa, me mencionaron que había problemas, que había "sapeo", como decíamos vulgarmente, en vehículos raros apostados en dos extremos que se cambiaban. Así y todo, yo quise saber por mí misma que había pasado. Me comuniqué con la dirección y resolví salir de la casa. Y me fui. Pedí que la dirección me chequeara, para ver si lo que yo decía era la verdad. El chequeo parecía película de horror: 12 elementos policiales vestidos de civil -yo digo que eran CNI-, parecían clones y todos tenían o una prenda o algo en su mano de color celeste. Salí, hicimos la ruta con la dirección, las calles que iba a caminar: Vicuña Mackenna, San Ramón, Rancagua y el seguimiento era espantoso y yo tratando de hacerme la loca, entraba a un boliche, me tomaba una bebida, entraba a otro boliche compraba un hilo; cualquier cosa. Cuando tuve la plena certeza del seguimiento, corté vínculos; ya no tomé contacto con nadie. Nos habían enseñado cómo eludir un seguimiento, cómo hacer un rompimiento.

...Yo creo que miles, miles fuimos los que logramos mantener este partido parado, con problemas muchas veces, pero parado. Quiero recordar y homenajear a los que aportaron a esta lucha contra la dictadura. Bien vale la pena no olvidarnos jamás que son muchos, muchos, muchos los que hay que recordar y guardar siempre en el corazón, porque gracias a ellos habemos muchos que estamos vivos para contar la historia.

**Nicasio Farías** (*Encargado del Partido Comunista en Chile, 1977-1978*)

...Ese día efectivamente era un día terrible, había un temporal, el paso bajo nivel estaba cortado, etc... Llegamos a esa casa y, por lo menos yo, no conocía a ninguno de los dos compañeros. Me dijeron, "vas a tener que hacerte cargo", pero nadie nos fue a presentar. Nos sorprendimos un poco porque pensábamos que alguien nos iba a entregar algo por lo menos, pero no pasó absolutamente nada. Nos miramos la cara un buen rato en medio del temporal, hasta que sacamos la voz y dijimos bueno pasa esto, nos han entregado esta responsabilidad y tenemos

que asumirla, cumplir esa tarea que nos daban solamente por tres meses, porque se decía que la experiencia alemana nos enseñaba que una dirección debía permanecer tres meses y en tres meses cambiar e integrar a nuevos compañeros. En la práctica se hablaba también de que había un cuarto compañero que tampoco conocíamos; el objetivo de ese cuarto compañero era de participar desde fuera del equipo y, en caso de que hubiera un problema, el compañero tenía la tarea de armar el nuevo equipo. Ese compañero se llamaba Juvenal Valdés, un obrero del carbón que era miembro suplente del Comité Central.

...Cuando llegamos a Moscú, bajamos del avión y en el bus que se paró al lado venía Don Américo. Me llevaron a un departamento, me dijeron aquí se queda usted y los compañeros van a venir a verlo cada cierto tiempo: 2 o 3 compañeros de la Dirección del Partido. En tres meses ustedes tienen que salir, me dicen. Pero les digo: compañero, en tres meses es difícil determinar el papel de una dirección, es difícil también determinar si hay problemas de seguridad en una dirección, en tres meses recién está agarrando vuelo. Entonces me dijeron que sí era posible, que los alemanes tenían la experiencia de tres meses. Yo le seguí insistiendo y la única, entre los que conversaron conmigo, que estuvo de acuerdo en que una dirección tenía que tener continuidad, era la Gladys.

...Yo llevaba una cantidad de años de militancia, yo era secretario del Partido de la Universidad Técnica cuando Kirberg ganó la Rectoría. Yo era obrero, pero habiendo intelectuales, yo les dirigí el Partido. En la Juventud había estado en el Comité Regional como encargado de Finanzas en el Movimiento Sindical, había sido dirigente sindical de un sindicato que tenía mil trabajadores... Yo era secretario del Comité Regional Capital y a mí se me encomendó la tarea de entregar dos medallas simbólicas: una a Roberto Rondón que era un viejo cuadro sindical, un obrero de la construcción y la otra a Valentín Trujillo por el papel destacado que había tenido en la época del inicio de la dictadura. Valentín nunca dejó de asistir a actos y fui personalmente yo con la compañera Blanca Gamboa (que aún está activa) a la casa de Valentín Trujillo. Nos pasó para el estudio y le explicamos que la dirección del Partido nos había encargado que se le condecorara en carácter simbólico con la medalla Luis Emilio Recabarren. Feliz el compañero...

**Crifé Cid** (*Encargada de Organización clandestina, 1977-1978*)

...En esa época había una gran cantidad de militantes que fueron capaces de soportar todo lo que fue la dictadura, ellos siempre tuvieron la esperanza de que había que derrocarla. Contamos con la colaboración de cientos de compañeros anónimos. Hay compañeros que uno puede destacar como a la Emperatriz Villarreal, que tiene más de 80 años; una cantidad de otros compañeros que no me recuerdo los nombres, que



eran compañeros capaces de fortalecer lo que el Partido quería, de trasladar el pensamiento de nosotros, por ejemplo, Edras Pinto que está desaparecido. La compañera Lucía Jofré, destacadísima, obrera textil; otra compañera llamada María Castillo que era enfermera de artrosis y era capaz de atender una "comisión" como nosotros le decíamos, y a pesar de sus enfermedades era capaz de salir a la calle para hacer las acciones.

Yo conocí a los comunistas desde nacimiento, mis padres hablaban de la revolución socialista de octubre como algo muy extraordinario y cuando llegó el gobierno de la UP para ellos fue algo muy importante en su vida, era algo que por lo menos llegaba a la igualdad en los trabajadores. Los burgueses debían haber sido menos crueles con la clase obrera. Seguiré siendo siempre comunista, recordando a Recabarren y a tantos compañeros que hoy día están en las filas del Partido que son realmente valiosos.

...La primera víctima fue un compañero que mataron, Vladimir Araneda de Concepción. Es muy duro cuando mueren todos esos otros compañeros: Horacio Zepeda, el compañero Ortíz, el Carlos Vizcarra y así... Son cuadros que no se van a recuperar nunca, el caso Zamorano, por ejemplo, pasará mucho tiempo para que exista un cuadro como él. Como Rafael Cortés, como Jorge Muñoz, como Víctor Díaz. Aunque se veían duros, tenían esa solidaridad tan tremenda, que la forjó sin duda la Clase Obrera. ... Eso lo destacó porque el Partido de repente se le olvida. Parece que fuera la pura compañera Gladys no más y no es así: la compañera Elena González, la compañera Inés Cornejo, Carolina García, la Francisca, una cantidad de compañeras que ocupaban cargos en las direcciones y otros del punto de vista público. Hay miles de compañeros, cientos de compañeros intelectuales que dieron su vida por las ideas del comunismo. Yo creo que ha habido una ingratitud con Roberto Parada, uno de los mejores actores de Chile, que ni siquiera de repente se nombra. Delfina Guzmán, que no estaba en el Partido, pero que se consideraba militante del PC; la María Cánepa que recibió el Premio Nacional, Francisco Coloane. En el departamento de la Ana González, estuvo viviendo un buen tiempo la Gladys, Jorge Insunza también, eso nunca se ha dicho. Yo creo que el Partido nunca ha tenido más escritores, más gente intelectual. Ahora los de renombres son muy pocos, y tampoco se ve que arrastran a otros: Azipiga, por ejemplo.

Esa gente intelectual era muy consciente. Gracias a todo ese tipo de personas, a los que somos hijos de obreros, a los intelectuales, hubo una conexión muy fuerte, muy afiatada para lograr lo que el Partido pudo ser.

## 2. LA REBELIÓN

Alberto Salinas (*Dirigente de las Juventudes Comunistas, 1980*)

Yo entré a la Jota el año '76. Conformamos un grupo de teatro con otros compañeros, que

Fué precisamente *Una escala real* la que lante a la muerte a uno de las víctimas de la célebre espía de fama mundial, la hermosa Mata Hari. A través de unas cartas estaba escrita la fatal sentencia de muerte.

(Págs. 89.



también estuvieron detenidos. Fuimos reclutados en la población y empezamos a organizar a la Juventud. Nuestra labor era presentar obras de teatro en distintos lugares pero, en el fondo, lo que iba detrás era poder dejar el germen de la organización. Así trabajamos en Maipú y en casi todos los sectores de Pudahuel... Estuvimos en la primera toma de terreno que hubo en Pudahuel en dictadura, la Toma 1ª de Enero que fue muy conocida, trabajando allí, solidarizando. De ahí también después entramos a la Universidad, porque una de las cosas grandes que ha tenido la Juventud es incentivar a los jóvenes a estudiar, a leer. Eran los sueños hermosos nuestros: estudiar, leer, saber más. Nuestro objetivo no sólo era botar la dictadura, nos preparábamos para dirigir un país, hacer las cosas mejores.

...La política de la Rebelión Popular que se elaboró fue una política tardía. Nos atrasamos, llegamos tarde. Nosotros deberíamos haber tenido esa política dos o tres años antes. Tantas veces se lo dijimos a las direcciones del Partido, de la Juventud. Nosotros recorríamos las calles, todas las calles encendidas, cuadra por cuadra, 20, 30 barricadas por cuadra, recorríamos las cuadras de la Villa Francia, de la Nogales, de aquí de la Villa Portales. El país estaba encendido, el pueblo lo había encendido, no los comunistas ni la Jota. El pueblo sólo se estaba arriesgando. Por eso todos estos acuerdos de la Alianza Nacional, por eso que se apresuró la Democracia Cristiana, se apresuraron los Socialistas, se apresuraron todos, porque veían que la salida iba por el lado de los levantamientos del pueblo. Eso era lo que nosotros esperábamos, porque sabíamos que esa salida popular iba a ser más profunda, no iba a ser negociada con el ejército chileno, no íbamos a tener senadores designados ni esta constitución que nos tiene atado de manos a todos, pero fue tarde. Yo entregué con mucho cariño la política de la Rebelión Popular a los militantes de aquí de las poblaciones, pero también se la entregué a la gente de arriba, a los artistas, gente que hoy día uno ve en los Ministerios. No puedo entregar el nombre de esa gente, pero recibían con anhelo esta política que venía naciendo del pueblo.

Yo me fui con la misión de comunicarle a todo el sur que el Partido no iba a votar que No, que se iba abstener. Había pasado por el Comité Regional de Malleco, por el Comité Regional de Temuco, por todos esos Comités regionales diciéndoles que había que abstenerse y todos los militantes aplaudían a rabiar. Después, cuando voy llegando a Valdivia, me encontré con la sorpresa que el Partido había llamado a votar que No, entonces había que devolverse y tratar de convencer a los compañeros que había que sumarse a eso, porque era el pueblo estaba sumándose también.

La Jota para mí fue heroica, la Juventud se llevó el peso más grande en la historia de resistencia contra Pinochet, la Jota tiene un alto honor que ocupar ahí. También el Frente, sin lugar a dudas, hizo un aporte

extraordinario. Esperábamos con anhelo sus acciones que siempre ayudaron a que se desarrollara más la lucha contra Pinochet. Después vienen otros momentos oscuros, de divisiones, de fracasos... Conozco a todos los compañeros y el esfuerzo que hacían todos los días, de levantarse temprano a reconstruir organizaciones en cada cuadra, en cada población. El compañero me enseñó que había que levantarse a las 6 y media de la mañana y repasar todos los textos para trabajar con la Juventud. Había que estar en la primera casa a las 8 de la mañana. Si había reunión del Comité Regional, las medidas de seguridad eran tomadas el día antes. Tenía que haber una señal de normalización en la casa para poder ingresar para que no nos ocurriera lo que pasó en Calle Conferencia, donde los compañeros cayeron por no tener señales de normalización afuera. Las reuniones duraban normalmente hasta las 4, 5 ó 6 de la tarde (los comunistas son buenos para hablar, para discutir) y de ahí todos cargados con sus papeles a atender a los Comités locales.

No me voy a olvidar nunca de operaciones como, por ejemplo, la de cortar Providencia que se la asignaron al Comité Regional de la Universidad Católica; cortar Providencia con barricadas, porque había que avanzar con el proceso de movilización para allá también, llevárselos allá donde estaban ellos para que entendieran, para que también sintieran el peso del pueblo. Misiones para todos lados, misiones para Villa Francia, para la Portales, para el sector de Parque O'Higgins donde también había misiones para la Juventud: tenían misiones de cortar el tráfico, salir con la gente en las protestas. El trabajo era de todos los días y se arriesgaba la vida.

...Había una casa que se arrendaba detrás del Estadio Nacional y estábamos en reunión como 10 compañeros, miembros del Comité Central de la Jota. De repente golpean la puerta y estábamos todos en la pieza del Lalo que acostumbraba a dormir con puros colchones. Teníamos lleno de las revistas "Basta" porque él las repartía, era encargado de Propaganda. Llegaron los ratos, los detectives y, entonces, ¿qué íbamos a hacer si ya estábamos ahí? Había que abrir no más o si no echaban la puerta abajo, como actuaban en ese tiempo. Yo no sé qué pasó, todos salimos y nos fuimos al comedor -olor a cigarrillos, porque todos los jotosos éramos buenos para fumar-. El detective nos miró a todos y entró a la pieza. Tiene que haber visto todo y también las revistas, porque no alcanzamos a ordenar. Salí y dijo "váyanse luego". Yo pienso que a lo mejor también había una esperanza de libertad por el lado de él, en su corazón y en su mente, porque de habernos detenidos a todos ahí, se llevaba a todo el Comité Regional Capital que era uno de los más importantes que tenía la Jota.

La población de la Villa Portales fue muy combativa, aquí tuvimos bajas muy importantes. La baja más importante fue la del Gato que todos lo conocíamos, un cabrito de 17 años, lleno de vida, lleno de esperanza, que lo mandaron a un departamento a retirar material que estaba en

descomposición y se le explotó todo el departamento y quedó hecho miles de pedazos. Ese es un dolor que nosotros no podemos olvidar nunca. Yo no sé si se le habrá rendido homenaje a él, si alguien se habrá acordado, si habrá una base de la Juventud que lleve su nombre, si hay alguna revista que haya publicado algún artículo de él o algún diario *El Siglo* con un homenaje. A todos ellos tienen que hacerle homenajes. Lo mismo que a Alejandro de la Población Santiago que fue a colocar un artefacto en la línea del tren y se le explotó porque también estaba con problemas.

Nosotros le entregamos mucho a este país, le entregamos toda nuestra juventud, todo nuestro cariño, toda nuestra alma, organizando la resistencia en contra de Pinochet, y no hemos recibido nada de parte de los que deberían haber tenido una actitud más simple con nosotros, más directa. Entonces, yo sé que deben haber muchos compañeros con los cuales yo trabajé -sobre todo en la Universidad de Santiago, en Temuco, acá- que deben estar sufriendo, deben estar desconsolados, desolados, sin esperanza...

**Manuel Fernando Contreras** (miembro del equipo de Dirección interior desde 1980 hasta 1990)

...Porque ya la humanidad no está para las

historias oficiales. A mí me parece que si la sociedad se democratiza, también tiene que democratizarse la historia vivida de la sociedad, tanto más cuando son historias colectivas que entrañan una enormidad de dramas humanos. La gente tiene el derecho a que le develen la "caja negra" de los elementos que determinaron sus destinos, incluso si se casaba o no se casaba, si volvía o no volvía al país, etc... Me parece una falta de democracia pero también una falta de valentía moral no hacerse cargo de esa historia. Hoy día la gente requiere saber qué pasó. No puede ser que, en virtud de sostener una suerte de razón de Estado, los depositarios de esta "caja negra" mueran con esos secretos como los únicos albaceas de una historia que nos pertenece a todos y sobre la que muchos tenemos que decir muchísimo más que la gente que continúa en el PC.

Yo creo que la historia de los comunistas chilenos no se reduce a la historia de la institución jurídica Partido Comunista. El PC fue un conglomerado humano, fue una expresión cultural porque no sólo fue una determinada ética, fue también una estética que ni siquiera sólo puede pertenecerle a una "clase obrera" sino que a este país. La historia continúa, esa comunidad de valores, esa comunidad de principios, esa comunidad humana que nos lleva a

encontrarnos en la calle y a vernos siempre hermanados persiste, no obstante que el 80 o 90 por ciento de los que fuimos comunistas de partido dejamos de serlo. Lo digo con absoluta autoridad: el 80 o 90 por ciento de lo que fue el elenco de dirigentes de la Juventud Comunista antes y durante la Unidad Popular, en el mismo porcentaje la gente que sostuvo al Partido en el exilio y, por sobre todo, la que lo sostuvo en la clandestinidad hasta la democracia, nos fuimos del PC. Los que fuimos elenco de masas, los que nos arriesgamos en las calles en la clandestinidad entrando y saliendo del país, incluido los oficiales que el PC debe alguna vez admitir como un mérito. No obstante que la CIA sabe en detalle que todos los oficiales del Frente eran del PC, el PC, en vez de enorgullecerse, lo sigue escondiendo en esta idea de la "caja negra" que nadie debe conocer.

... Nos fuimos del PC cuando la conquista de la democracia se da también con la caída de los socialismos, y cuando nos damos cuenta que se amalgama una salida que no es la que queríamos, con una crisis que tampoco la queríamos pero cuya naturaleza descubrimos -y esto es lo que nunca entendió Glayys ni el elenco de dirigentes que se quedó. Era una crisis no del mundo socialista, ni siquiera era un fenómeno soviético. Esta era una crisis teórica, fue una crisis del marxismo. Ahora, ¿es malo que el marxismo haya entrado en crisis? No, si el marxismo, y esa fue la grandeza de Marx, fue una teoría permanentemente capaz de dar cuenta de sus propia crisis.

...Yo defiendo la política de la rebelión popular porque la rebelión popular no fue un panegírico que lanzaron con guantes de la URSS. Fue un modo radical de mirar las cosas, de poner el bisturí no sólo en el tema del poder sino en lo que era el concepto del partido y del socialismo. En una reunión clandestina con Guido Vicario, del Diario *La Unión*, que vino a Santiago el año '83, le explicamos la política de rebelión popular, y él comenta después a la gente del PC italiano que le llama la atención que quienes sosteníamos la radicalidad de la política de la rebelión popular, a la par éramos gente profundamente crítica del socialismo. Esto incluso nos vincula de alguna manera a la Juventud Comunista donde estaba Ottone, donde estaba Francisco Díaz, donde estaba Alberto Ríos.

...Yo diría que la política de la rebelión popular fue una política que surge en un contexto histórico bien particular. Internamente, cuando se da una crisis y afuera lo llamo así, una crisis de desmilitación, cuando la gente veía que iba a un sacrificio sin destino y esto se expresa violentamente en la división del MIR y en la división del Partido Socialista y, en el caso nuestro, a la "comunista", mucho más soterrada, con la división entre una sección que estaba con Alejandro Rojas y otros que representaban las posiciones del eurocomunismo, otros que veníamos más desde la experiencia cubana, nicaragüense o angoleña, y las posiciones "oficiales". No obstante los que teníamos una posición más



radical del punto de vista de la rebelión popular; teníamos una gran hermandad con los que tenían una concepción social democrática, porque ambos compaginábamos la idea que ese socialismo realmente existente a lo menos no era el socialismo que nosotros queríamos, y acopiamos a través de esta concepción lo que estaba en la historia del PC, su tradición democrática, su lucha por la libertad, su lucha por ampliar la voz del parlamento, por tener prensa libre, etc...

...Cuando viene el Pleno en la Conferencia del partido en el año 87, Augusto Samaniego, Leonardo Navarro y yo renunciamos, partiendo del criterio que no queríamos ser el pretexto para que el PC por la vía nuestra explicitara las tremendas disonancias internas que eran producto, no de la conspirción de dos o tres o cuatro de nosotros, sino expresión de un conflicto mundial(...). En el documento, si mal no recuerdo, yo digo que si nosotros provocamos un cambio en la vieja dirección del Partido y aparecen saliendo una serie de compañeros (que yo por lo menos les tengo un gran respeto personal, como don Américo o don Lucho, que para mí representan la esencia de la sabiduría del Partido), si nosotros sólo constreñimos a sacar a los viejos compañeros del Partido, esto es una simple y vulgar disputa por los cargos y no tiene sentido si no va acompañada de un programa, de una propuesta, de un modo distinto de hacer política. Sólo una nueva política explica los nuevos hombres, y esto es lo que no aconteció. Creo que en el caso de Gladys, de Jorge Insunza, de Teillier, etc..., no obstante sus enormes discrepancias e incluso odiosidades personales, en ellos primó la media del poder y Gladys que se había afirmado en nosotros -lo que le permitió incluso aparecer con una línea propia, distinta, a la que sostenía la dirección del Partido afuera-, en un momento determinado, prefirió aliarse a lo más conservador del Partido y mantener la media del poder. Ella no hace otra cosa ahí que prefigurar lo que hoy día es la expresión, por ejemplo, de Fidel en Cuba, que ha dicho que gobernará hasta el último instante de su vida con un sucesor designado, su hermano, que ocupa todos los segundos cargos de todos los puestos de importancia de su país. Entre nosotros estaba el principio de que un jefe de partido no podía ser reelecto y, hoy día, en este último Congreso, tuvieron que transformar el artículo de manera que la Gladys siguiera en tanto ella simboliza, como esa ciudadana libre de toda sospecha, la unidad impercedera del partido al margen de toda historia, al margen de los nuevos trajines de la humanidad.

...El año '75, cuando empieza la formación de los oficiales, se da en el contexto del triunfo de los vietnamitas y de todo el desarrollo de Angola, Etiopía, Mozambique, como formas emergentes y, además, el triunfo de los Claveles Rojos en Portugal. En ese contexto los estudiantes pasan a la escuela militar y esto genera un enorme remezón en toda la izquierda.

Cuando este fenómeno se genera, además se da en un contexto en que los cubanos y los búlgaros no entendían por qué habían perdido la revolución y había -yo diría- no sólo explicaciones sino un gran remordimiento y una cuota importante de vergüenza. Además, sale un artículo de Boris Polomaniov en que dice "toda revolución verdadera es aquella que sabe defenderse, la reacción en Chile hizo lo que tenía que hacer e instruyó y previno a los revolucionarios", esa fue la frase. La discusión continúa con Carlos Rafael Rodríguez, citando a la comuna de París, a lo que respondió Volodia, Rodrigo Rojas y, por la parte cubana, Fidel, Carlos Piñeiro, Carlos Rafael Rodríguez y además Raúl. Ahí Fidel dijo una cuestión que creo que es justo recordarla: "Yo no veo ninguna sola posibilidad en Chile con la lucha armada, y creo además que no les queda otra que un gran Frente que asuma teniendo a Frei como su líder -aunque no sea una persona de mi total devoción- no hay otra salida que buscar la mejor salida". No sólo del punto de vista del poder de fuego sino del punto de vista de conocer la ciencia militar, habría que reparar en un hecho que también dijo Fidel: "ningún Partido que pretenda tomar el poder no puede sino asumir que parte constitutiva del pueblo esté en una concepción militar".

Esto hizo que, de alguna manera, los oficiales nuestros fueran hijos de la política de Fidel, del remordimiento y de la falta de respuesta de la dirección del PC. La dirección del PC puso una serie de gente, ninguno de los cuales se hizo cargo a mi juicio en profundidad -con excepción de una sola persona- de la formación militar. Se asumió al contrario con ellos la actitud de un padre que se siente orgulloso que el hijo haga escuela, sin darse cuenta qué diablos va a pasar con él. Esto generó una tremenda contradicción en muchachos que habían dejado 4º y 5º año de Medicina, que tenían 24 y 25 años, y que partieron a misiones en Nicaragua o Angola a vivir en un régimen militar, con uniformes, participando en guerras, etc... Cuando entraban a preguntarse qué iba a pasar con ellos, no había respuestas. Las únicas respuestas que hubo fueron la visión que algunos intentamos entregar del fenómeno chileno de la derrota de la Unidad Popular.

...La famosa pauta que hicimos en Berlín\*, casi por la vía de los hechos, se instala como un comercial de propaganda en la Comisión Política, frente a la cual no hay nada que oponer. El concepto de la insurrección popular de masas no es un concepto que inventáramos nosotros, es un concepto que es atribuible a la IC y en particular a Bosco Parra. Bosco es el que dice: "frente a la prevalencia de una dictadura feroz no queda otra cosa que ensayar un camino insurreccional de millones". El contenido, el modelo de lucha insurreccional, es un modelo que no viene de Nicaragua como cree la

\* PIM: Pauta Insurreccional de Masas, documento interno del año 1981 en el que se hace explícito el elemento militar en la política del Partido Comunista.

gente y muchísimo menos de Cuba; viene de Irán, porque esos son los años en que cae el Sha Reza Pahlevi. Entonces, ¿cuál era la concepción que nosotros teníamos? De algo más radical que la huelga general armada de los españoles, la idea como se decía en Nicaragua, de trece a once millones de gente en las calles, al punto que el colapso militar no se diera por la vía de la acción armada sino por el hecho moral de tener que aplastar un pueblo completo para sostenerse en el poder. ¿Para qué sirve el Frente Patriótico (en ese tiempo no hablábamos del Frente, hablábamos de una fuerza)? Estrictamente, como disposición física de la fuerza frente a los símbolos del poder. Nunca nos metimos en la cabeza la idea de que íbamos a ser capaces de derrotar militarmente el esqueleto de la dictadura.

Oscar Azócar (Miembro del Comité Central, 1980)

...Cuando se empieza a plantear la gran interrogante de qué es lo que se hace, cuáles son las decisiones de cambios y los virajes, esta interrogante la responde el conjunto de la Dirección (me refiero a los compañeros que estaban dentro y fuera del país) y ahí es donde se implementa posteriormente la política de Rebelión Popular. Es una decisión compartida pero, en el interior del país, tiene un carácter más atrevido, hay una voluntad de ir mucho más rápido, y es ahí cuando se produce un problema con el equipo de dirección exterior, el llamado Centro que sobre todo funcionaba en Moscú, que pretende ejercer un control e inhibir estos aspectos nuevos de la política. .

Yo creo que el vuelco fundamental, impulsado por la dirección del Partido, es el de incorporar la idea de formas de lucha nuevas, formas de lucha armada, que no se habían desarrollado de manera sistemática. A pesar de los atrasos con los cuales se partió -y eso es otro tema de discusión- creo que se actuó muy creativamente porque la aparición de grupos de combate y, posteriormente, del propio Frente Patriótico Manuel Rodríguez, son realmente creaciones muy originales que permiten no sólo formas de lucha nueva sino, además, entusiasmar a mucha gente más allá del partido, crear un estado de ánimo nuevo, porque había mucho miedo y había que derrotar al temor.

El proceso de renovación partió efectivamente con mucha fuerza a partir de la política de la Rebelión Popular. Claro, en primer lugar era la política, la lucha contra la dictadura, las respuestas inmediatas que todo el mundo necesitaba, pero también empezó a plantearse ya otros aspectos y se transformó en un proceso de transformación mucho más grande que abrió puertas a la reflexión, a la consideración de otros aspectos del marxismo que no habíamos mirado suficientemente. En esa época acá, en el interior, me acuerdo muy bien que en trabajo con otros compañeros profesionales, otros sectores del Partido, se produjo una ebullición intelectual, procesos de reflexión y

debates muy grandes porque no fue cuestión de decir "política de la rebelión" para que esto, automáticamente, se implementara en la cabeza de todos. Había que discutir por qué era algo nuevo.

...En el XV Congreso se hace un proceso de análisis muy crítico, se sistematiza la cuestión de todos estos choques entre los de fuera y de adentro de la dirección, y se llega a la conclusión de que no se puede dirigir desde fuera los procesos, que es necesario estar ahí para poder tener todas las intuiciones, las sensibilidades, etc.. Pero también hay una cantidad de otros aspectos que ahí se plantean como adquisiciones de este período: aspectos teóricos como el enfoque, la visión y la concepción acerca del desarrollo de un proceso revolucionario, un proceso de acumulación de fuerza; preguntas acerca de los momentos en los cuales es necesario hacer virajes; el tema de cómo evaluar cuando hay una situación revolucionaria, porque efectivamente nosotros llegamos a la conclusión de que había en Chile una situación revolucionaria absolutamente madura y que era tiempo de pasar a otro momento de la política; el tema de cómo aprovechar la fuerza de masas que prendió durante las protestas nacionales, etc.. Quizás se enredó, se demoró un poco el proceso, por estos problemas entre interior y exterior pero me parece que el PC de Chile tuvo la decisión de aprovechar ese momento y por eso el PC, en un año decisivo, se planteó la idea de la sublevación, el llamado a que la gente se levantara de manera organizada, como una especie de culminación y desenlace positivos botando a Pinochet, inaugurando una cosa nueva.

...Me parece que las acciones armadas siempre estuvieron supeditadas al objetivo político, al escenario y a las formas de lucha política, a las formas de lucha de masas que eran para nosotros las principales. Cuando había protestas nacionales, eran más bien una especie de apoyo, de complemento, porque siempre lo principal fue estimular un proceso de masas.

...En eso de la militarización, los errores que se pueden haber cometido fue porque eran experiencias nuevas, absolutamente inéditas en la historia del Partido. Además eran productos de derrotas importantes: la derrota de la caída del socialismo, que es un terremoto tremendo para todos los comunistas y los revolucionarios, porque el mundo deja de estar dividido en dos bloques y ahora es uno solo; y también la derrota nuestra del '86, porque nosotros queríamos este desenlace popular, queríamos una salida con el protagonismo del pueblo... Pero me parece que, al final, el saldo más positivo que negativo es que se haya mantenido un Partido Comunista con ideas revolucionarias. Hay gente que se va, hay gente que no está hoy día en el Partido, pero seguimos teniendo un Partido con una política revolucionaria que desde el comienzo de la Concertación mantiene una política independiente, de oposición, de crítica.



**“Inconformistas**

**y rebeldes**

**sin vuelta”:**

*el vértigo  
del grupo  
Mapu  
Lautaro*

*Una conversación con Guillermo Ossandón, ex dirigente del Mapu Lautaro, preso político de la Cárcel de Alta Seguridad desde 1994*

Nelly Richard: *¿Cuál es la relación que establece el MAPU-Lautaro con el pasado de la izquierda chilena, y cuál es la parte de MAPU que todavía conserva el Lautaro?*

Guillermo Ossandón: Con la aparición del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) en los 60, y muy particularmente del 69 al 73, se establece en el seno del pueblo y la izquierda un fuerte y profundo debate que busca superar la concepción y hegemonía comunistas. Pero “lo nuevo” no cuaja y sucede lo conocido. Entre toda una mochila de utilidades muy queridas, nosotros recogemos de ese pasado por sobre todo el cimiente de la autoconcepción e independencia de clase; la dignidad, la consecuencia y la valentía que encarna Allende en su último combate; el profundo sentido anticapitalista, de odio parido al imperio y de desprecio profundo al modo de vida burgués; la solidez de lo popular como pertenencia orgullosa y modo de vida. Todo esto y más, bastante más, es patrimonio hecho nuestro que nos llena de orgullo en el recorrer de ese pasado al cual le tenemos respeto y mucho cariño. Pero no es un pasado para repetirlo y hay que distinguirse muy nítidamente de él porque, globalmente, es de derrota.

Somos MAPU, porque de ahí venimos. Algunas reflexiones del Núcleo Constituyente de ese MAPU en 1969, encabezado por Rodrigo Ambrosio, a algunos nos ayudaron y nos marcaron en su tiempo; las experiencias de búsquedas en los tiempos del Gobierno Popular; la experiencia de reconstrucción del Partido después del golpe, con la evidencia vergonzosa de la desertión y huida de todo ese núcleo histórico; los vértigos de la clandestinidad y la prueba de opciones de vida, etc..., esas son las cosas que nos quedan de ese pasado tan lejano y extraño en este ahorita. Tal vez por eso que nos seguimos llamando MAPU. Entonces, tenemos dos historias, pero la que predomina y termina dominando todo es la de “lo nuevo” que arranca en 1982. La prehistoria de Lautaro se condensa en dos cuestiones fundamentales que catapultan lo que viene. De un lado, la consolidación al interior del “viejo” MAPU de un núcleo de militantes y cuadros, concentrado y crecido como Juventud Popular. Este núcleo se conformó extendido en Santiago y algunas provincias, en los principales bastiones populares. La ruptura fue en el 83, pero éste ya era un hecho obvio, cuando nació el Lautaro un año antes. Este es un primer factor. El otro es el enamoramiento instantáneo que se produjo entre este núcleo Mapucista y el espacio enorme de los jóvenes populares rebeldes. De este empuje y fusión es que empezó todo lo que ha venido pasando con este galope, el recorrer del Lautaro.

N. R.: *El grupo Lautaro ocupa una posición marginal o, mejor dicho, excéntrica en el mapa de la izquierda en Chile. ¿A qué se debe, crees tú, la mirada primero de desconcierto y luego de desconfianza con que el resto de la izquierda parece mirar al Lautaro?*

G. O.: El desconcierto pudo haber sido el origen: nacimos asaltando tiendas “Bata”, con palos y cuchillos, sacando la mercancía a la calle y dejándola en la gente, después pollos, en fin, esta obsesión nuestra por irnos llenando de “productos revolucionarios”. En el '83, esa praxis es nueva en la cultura de la izquierda chilena. Y esto fue bullicioso. Lautaro nació grande, capaz, con ganas, eso contribuyó al asombro.

Un origen cierto de las desconfianzas fue esto del *lumpen*: así nos llamaban por ser una fuerza de jóvenes populares sin ningún intelectual o algo parecido en sus filas. Eso para aquella gente ya era evidencia notoria de que éramos algo raro. Entonces Lautaro se hizo sospechoso casi al tiro de nacer en estos ámbitos de la izquierda. La bulla siguió creciendo, se metió *El Mercurio*, vino el viaje del Papa y literalmente nos borraron de los registros de la izquierda. De otra parte, nosotros rápidamente nos enamoramos de la distancia, simplemente no éramos de ese mundo que ya empezaba a morir. Después de algunos intentos por la izquierda unida que fue uno de nuestros empeños de infancia, la distancia se hizo abismo cuando rechazamos la invitación de ingreso al naciente MDP (Movimiento Democrático Popular), en el '83.

A continuación, la desconfianza se desglosa. Con el mundo PC nunca hemos tenido afectos especiales, aunque nunca hemos dejado de sentirlos como una suerte de parientes lejanos. Mi impresión es que aparte de considerarnos bichos raros, no es mucho lo que saben de nosotros. En el '85 ellos se meten en su nube del “año decisivo” y después en esas voladas del fracaso, los plebiscitos, etc.. Lautaro andaba en otra. Las otras desconfianzas, las del mosaico socialista y por ahí, tienen que ver esencialmente con sus procesos y asuntos: ellos terminaron en pedazos de poder, dirigiendo la represión y la cárcel; nosotros, en la clandestinidad y presos. Es una desconfianza de mundos.

Con la otra izquierda que existía en los orígenes el cuento es distinto. El MIR ya había dejado de ser uno y a pesar de que nunca logramos entender al Andrés Pascal (y esto debe haber sido mutuo), sí tuvimos una hermosa y fecunda relación con una vertiente del mirismo, el EGP (Ejército Guerrillero del Pueblo), y en el '91 y '92 con la Coordinadora Subversiva por una Patria Popular (CSPP). Con el FPMR (Frente Patriótico Manuel Rodríguez), la relación de base fue variada y a veces bonita. El problema es que ellos, además de comunistas eran milicos y nosotros una especie de civiles poco fiables. Esa costra, aunque lo intentamos, nunca se pudo romper.

Hay una contradicción que nosotros terminamos de resolver formalmente el 2002 cuando declaramos terminada nuestra relación con la “política” denominando al oficio como “subversión” (y a nosotros mismos como “subversivos”, hacedores en ese rubro); cuando dejamos atrás el concepto de Partido y asumimos el nombre de “fuerza”, ya no clandestina sino que “abierta en el Pueblo” (“Fuerza Subversiva Lautaro”, así es nuestro nombre actual); cuando nos olvidamos para siempre del MAPU y en nuestra organización interna cambiamos la concepción

del "centralismo democrático" por la del "centralismo diverso". Lautaro no alcanzó a tener relación con las dinámicas de la guerra fría y en rigor no proveníamos de ninguna de las vertientes de la izquierda antigua. Nacimos despojados de todo cariño especial con los conceptos tradicionales, excepto aquel volcánico de "revolución" pero que nosotros tradujimos a nuestro modo. Lautaro había nacido distinto, liberado de rigideces. Cuando decidimos combatir a los gobiernos de la Concertación, los asombros crecieron y la desconfianza se hizo campaña. Nunca creímos en la Concertación ni en nada que tuviera que ver con "la medida de lo posible". Queríamos más, un país dedicado a su gente, a sus necesidades y ganas. Daba para más, muchísimo más, así lo había dejado abierto Allende con su combate, retomado con el "Pueblo en Llamas" de las protestas. Con una mirada diferente, en la actualidad seguimos pensando y queriendo lo mismo: la Concertación no sirvió, no sirve y el pueblo tiene que lanzarse a inventar de nuevo su propia cosa.

N. R.: *Hay rasgos de inorganicidad y desconexión que influyeron en el aislamiento político del Lautaro. ¿Se perciben solitarios?*

G. O.: La soledad nuestra es real, casi una constante con la excepción hermosa de la Coordinadora Subversiva por una Patria Popular (CSPP), hace una década. Seguro que hay allí deficiencias de comunicación y metodología, muy en particular en nuestro aún escaso dominio en el arte de la seducción, indispensable para cualquier subversivo en todas las épocas. A ese sortilegio y sus dominios es lo que nosotros llamamos como la "propaganda". Pero existe un fondo y es de contexto: con el combate de Allende se cierra una época cuya derrota no aniquila en nada su Patrimonio (una patria para su Pueblo, la gente decidiendo sus vidas y sus cosas, la fuerza de la organización y el combate, esas identidades, etc...). Ese Patrimonio vuelve a explotar con las protestas y nosotros nos quedamos en esa corriente hasta el día de hoy. Ese "quedarnos" nos significó, a partir del '86, empezar a ir contra la otra corriente de lo que iba quedando de la izquierda de antes, la cual en ese proceso termina por desintegrarse como referencia. Claramente, carecemos de todo arrepentimiento por haber rechazado el MDP, votar en el plebiscito o apostar a la Concertación y su década. Lo nuevo naciente en el instante del Corte Histórico nos quedó grande en sus desafíos y potencias magníficas, pero el puente quedó establecido y nosotros nos jugamos-apostamos-creamos-inventamos en y desde ese Patrimonio intransable.

Lautaro nació siendo parte de un movimiento de jóvenes populares que alcanzó una dimensión significativa en la Zona Sur de Santiago, muy particularmente en el eje poblacional de San Gregorio a La Legua. Allí crecimos viviendo las protestas. Entre el '86 y el '88-89 fuimos muy grandes en el movimiento de Enseñanza Media que se gesta en Santiago. Ambas fueron experiencias riquísimas y de mucho aprendizaje que se ven interrumpidas cuando nos metimos en nuestra guerra. En el '87 intentamos una suerte de referente, el Movimiento por un Chile Libre y Nuestro que integraba a

pobladores y estudiantes con trabajadores telefónicos y mineros de Lota. No nos resultó. En el '88 llamamos a FPMR y al MIR a una Coordinación Armada Ahora. Ni nos pescaron. En el '92 vivimos el volón ya señalado con el MIR-EGP en la experiencia de CSPP. En el '93 Lautaro terminó su tercer Pleno, donde además de continuar con nuestra guerra, resolvimos –en el voto 7– "un esfuerzo específico –que es operación prolongada– por forjar la capacidad convocante y punto de contacto con los espacios amplios del "no estar ni ahí" y las dinámicas que empujan el surgimiento de un nuevo progresismo en nuestra Patria". Se agrega: "Todo se articula en luchar por ser dignos y soñar con la felicidad. La convocatoria es por la vivencia de un "cristianismo feliz", la libertad de sexos, los derechos de la pareja, la vida y el goce del amor, la defensa con todo de nuestros colores, habitat y contornos de la patria; el pleno ejercicio de la creación y el derecho subversivo al ocio, la recreación y al uso útil del tiempo libre". Este intento no pasó más allá del voto. En Junio del '94 todo Lautaro ya estaba en prisión.

N. R.: *¿Cuál sería la autocrítica que, desde una perspectiva histórica, estaría hoy dispuesta a asumir la dirigencia del Lautaro?*

G. O.: A nosotros nos quedó grande, como poncho y hasta ahora, el dar cuenta de la oportunidad gigante que miles abrieron con las protestas por una salida popular que sepultara a la dictadura y su tiempo. Después, afirmados y buscando esa rebeldía bulleante, apresuramos nuestra guerra que terminamos viviéndola y haciéndola solos. Siguió la prisión, en mi caso ya de 10 años, pero con un promedio de 12. Hoy Lautaro sigue, muy orgulloso de su historia y, cada uno de nosotros, de sus propias vidas. Nosotros nos mantuvimos en una cultura revolucionaria heredada, sin darnos cuenta que los cambios en la praxis y la concepción debían llevarnos a subvertir el conjunto. En esa reflexión hemos estado sin prisas pero metidos desde el año '96, en el proceso del "vértigo teórico" como lo llamamos entre nosotros. Creo que a esto no es posible llamarlo autocrítica, aunque la constatación es descarnada. Lo que media es que no hemos parado de jugarla con todo y para todo, aprendiendo, creciendo, cambiando en y desde ese transcurrir. Nos quedó grande la oportunidad pero ésta volverá a ser reinventada, sin armas y con mucha gente. En esta "hebra histórica" a la cual estamos asidos, nosotros ya formamos parte de un puente. Eso ya está logrado.

N. R.: *Lautaro apuesta, enfáticamente, a lo "popular-subversivo". Más allá o más acá del voluntarismo ideológico y su grandilocuencia, ¿cómo se materializaría esta dimensión de "subversión cultural" de la que tanto hablan?*

G. O.: Usando un lenguaje clásico: para nosotros, el "sujeto revolucionario" es todo el Pueblo. Se trata de lo siguiente: antes, hasta el '73, el centro efectivo de la lucha de clases se entendía y pasaba por lo laboral y las reivindicaciones materiales inmediatas. Hoy, la lucha de

clase abarca vidas enteras; todo más instantáneo y urgente y, por cierto, dentro de este todo, están las necesidades de los salarios, vivienda, salud, educación, pero conviviendo con urgencias de expresión, creación, desate, vivencia de sensaciones soltando las amarras de la vida plena. Es todo el vivir contenido en el cotidiano lo que se pone en juego y en disputa. Por ello es que el "sujeto revolucionario" de ahorita no puede sino constituirlo todo el pueblo y su diversidad más bulleante: obreros, mujeres, pobladores, mapuches, pescadores, desadaptados, marginales, poetas ondeados, volados, etc. Pueblo joven: ésa es "la Clase".

Acuñamos la noción de "lo cultural" porque aún no hemos encontrado otra mejor: en verdad, no nos gusta mucho, sobre todo por el sentido común elitista y de sobreconsumo que la rodea. Así, cuando nos referimos a "lo cultural", de lo que estamos hablando es de los inventos, de las disputas, de los esfuerzos, de los goces y riesgos que resultan de la creación de un *modo de vida* en los escenarios concretos de lo cotidiano. Opinamos que el verdadero "arte" de una política revolucionaria radica siempre y por sobre todo en el desate ininterrumpido de la creación y la ambición de la felicidad de las vidas y conciencias de los millones. Los revolucionarios y las vanguardias debemos ser orfebres de esta potencia de "lo imposible" y esto –qué duda hay– es un oficio de vidas completas e íntegras. Hablamos de una actitud de sabotaje a la nueva religión oficial del Dios del Mercado, las vidas a crédito, la marginalidad perpetua anesitiada como único futuro posible para las inmensas mayorías; de sabotaje a los mecanismos del crédito vinculado al no pago de las deudas; a la dignidad del trabajo y el salario; vivencia decente, de salud. La "hebra masiva" es anticapitalista, combativa y callejera. En particular, apostamos a la Toma recurrente de los espacios –territorios, universidades, escuelas, calles, tierra– para, a la vez, expresar y luchar por necesidades, desatar creativities múltiples y experimentar vivencias extendidas de rompimiento de los dispositivos de control y represión del estado policial. Todo ello con mucha propaganda, fuego, abundante rock y movilizaciones. Se trata de extender y diversificar, para nada de acotar.

A nosotros nos interesan los que se las juegan al tiro-rápido-veloces. Los mapuches están en ésa ya años. Recuerdo la explosión de la Enseñanza Media de hace dos o tres años; esa generación de estudiantes también se las jugó. Hoy en los territorios están ocurriendo muchas cosas, un lote grande, muy diverso y disperso ha entrado a hacer; todo esto nos atrae e interesa. ¡A luchar con ganas! ¡Nada de Imposibles: Toma-ocupa-usa! Son dos consignas actuales de Lautaro que buscan aportar con ritmo y actitud. La primera pertenece a la corriente popular de una fuerza de esquinas, pequeña, naciente, decidida a ser expansiva, de la cual somos parte activa y que esperamos cualificar con nuestra libertad.

N. R.: *Bien sabemos que la categoría de "pueblo" ha perdido su dimensión épica, que ha sido desactivada por mecanismos varios: la domesticación del reclamo social por la vía sustitutiva del consumo; el conformismo y la apatía de la "gente"; el reemplazo de la política como ideología por la política como simple fórmula de gobernabilidad; etc.*



*Percibo, en el discurso del Lautaro, una mitificación romántica del Pueblo como un sujeto que se autoproduciría espontáneamente bajo la forma, siempre pura, de lo subversivo-revolucionario, pese a que la realidad nos enseña que hoy lo "popular" es un territorio mayoritariamente colonizable por los neo-populismos de derecha tipo U.D.I. (Unión Democrática Independiente).*

G. O.: Los mecanismos de desactivación existen y son varios más: el arrinconamiento que busca aniquilar a las organizaciones sindicales; la pérdida de sentido de la organización universitaria; la pasta base con sus venenos; la cesantía eterna, etc. El listado no se acaba. Pero todo esto sólo expresa un intento muy poderoso que por enfrentar-parar-revertir. Desde el '73, está claro que tenemos que reinventar al sujeto revolucionario chileno. Si ello no fuera así no hay duda que habríamos sorteado la decadencia de la Concertación y estaríamos en otra, no invadiendo Haití.

El "Pueblo" no es una categoría sino un espacio de vida que incluso cuenta hasta con límites geográficos. Lo "popular" en Chile fue identidad y pertenencia ¿por qué no puede volver a serlo ahora, en este tiempo y con ese recorrido? ¿Hacia dónde saltamos sin el Pueblo? Sólo a los "temas" y a las "agendas". ¿No es eso lo que quiere y busca este Mercado de ahora? Casi en nuestros inicios acuñamos la imagen del "Gigante Popular" y éste cruza insistentemente todo nuestro cuento. El "pueblo de los mil rostros" no es asunto de un poder lejano, que a nosotros ya casi no nos interesa. Se trata de un Pueblo ahora, en sus territorios y esquinas, haciéndose cargo de lo suyo, de lo que necesita y de lo que quiere, usando y haciendo operar una democracia en serio y de verdad. No hay dispositivo capaz de borrar esa dimensión ética de lo popular. En Argentina, en Bolivia, esos pueblos dejaron de ser fantasmas y se las jugaron. Lo que ocurre después ya integra ineludible esa realidad y ya vendrán otras oleadas, porque el Continente está saliente. No olvidemos los Caracoles de Chiapas. Hay que buscar los atajos y apostar, así se van empujando los procesos.

No veo por qué hay que temerle a la U.D.I. y sus búsquedas de fuerza electoral. A nosotros esos juegos no nos van ni nos vienen. Considero mucho más grave lo que han hecho los gobiernos de la Concertación con la implementación sistemática de los dispositivos señalados. Con todo, la responsabilidad es nuestra, de la propia gente de las generaciones nuevas y antiguas, en dejar de una vez por todas de creer en cifras, ligas mayores y otros engendros, de tomar las riendas de lo que necesitamos y queremos lanzándonos a hacerlo ya.

N. R.: *Ciertas relecturas críticas del marxismo, motivadas por la crisis de los socialismos reales y las transformaciones epocales de la globalización post-capitalista, tratan de impulsar nuevos procesos libertarios de radicalización democrática. Ustedes, en el documento de la Auto-entrevista de 1996, parecerían descartar que esas relecturas postmarxistas sean útiles para la izquierda.*

G. O.: No descarto nada. Sólo puedo intentar explicarte lo que me interesa y lo que no; también lo que desprecio. No nos interesa ni el mercado ni sus dictados, ni sus cuidados excluyentes. Me interesa, como dijo un rey de un país exótico "más que el producto, la felicidad "bruta" de la gente", mi vida feliz allí incluida. El mercado trabaja con cifras en reemplazo de las personas y las cifras llevan a más mercado; si a eso le sumamos la demencia sangrienta de los *yankees*, el asunto por ese lado sólo lleva a un "sálvese quien pueda". Mi interés es salirme de todos estos circuitos, es decir, meterme a vivir en el universo de los que están fuera de este asunto. Son muchos, son millones abrumadores, y yo estoy ahí. Me interesan los sueños y las ganas, esos combates con sus inventos, todo ello desde el mundo popular que, por cierto, es el mayor invento de todos los que hay por hacer.

No hay espanto frente a las relecturas críticas del marxismo. Sirven o no sirven, depende para qué se hagan. Los socialismos reales no nos provocan ninguna nostalgia. Queremos y respetamos por toda la vida a Cuba. La distancia del Lautaro es con la Renovación y esos renovados que saltaron de un mundo a otro, encaramados en el trapecio del poder y el conformismo, pasando a ser operadores del imperio. Bien que ya nunca más seremos vecinos; ni ahí con sus reflexiones frías, vacías.

El marxismo perdió seriedad cuando lo hicieron dogma y el asunto del dogma vino de la mano con aquella de que la economía determinaba todo: otro absurdo aunque prolongado en los actuales adoradores del Dios-Mercado. No se puede explicar la vida con sus sueños y ganas por un "modo de producción" y sus categorías. La vida tiene que ver con el "modo de vida". Esa categoría nosotros la reencuentramos en prisión leyendo a Marx en *Los fundamentos de la Economía Política*, los *Grundrisse* y, de manera muy particular, en sus *Tesis sobre Feuerbach*, exactamente la número 9. Eso fue en el '96, '97. Paralelamente trabajamos en detalle a Lenin concentrados en todo el período hasta la toma del poder y allí encontramos a un Lenin que va inventando su política, catapultado por los procesos que el pueblo ruso iba generando con sus empujes. Las *Tesis de Abril*, en pleno 17, nos dejaron pegados con su contundencia y audacia creativa. Lenin para nosotros fue un artista del arte de la política. Lo más contundente fue el encuentro con G. Lukács que se elongó del '98 al 2001. No lo conocíamos, excepto esas lecturas típicas en los '70, de su *Historia y conciencia de clase*. De allí nos pegamos con el artículo "Acerca del marxismo ortodoxo" y su tesis de que la única ortodoxia "radica en el Método". El "método" es la dialéctica y de ahí pasamos a los tres tomos de su *Estética*. Antes de eso, nos detuvimos en su texto acerca del "El Hombre y la Democracia" y ahí encontramos su noción de "*tertium datum*" como lógica de la táctica marxista. En la *Estética*, nos pegamos con su categoría de la "particularidad" como la que termina recibiendo y originando a las otras dos de la "Totalidad" y la "Generalidad". La "particularidad" remite al instante-búsqueda-proceso de creación de "lo nuevo". Todo esto que Lukács deja remitido a lo artístico, nosotros lo extendimos a lo subversivo, aquello que antes llamábamos "la política".

¿Iremos para atrás o para adelante? Dejémoslo abierto. Nuestro faro es la Praxis, la noción clave del "marxismo de Marx". Ello implica jugárselas, vivir apostando; para eso nos sirve nuestra manera de mirar.

N. R.: *Hablas de lecturas y estudio en tiempos de reclusión. ¿Cuál ha sido la experiencia de la cárcel?*

G. O.: En el '91-92, gente de la Concertación sale a Europa a vitrinear y encuentra un modelito de cárcel de Alta Seguridad inventado por los alemanes en la década de los '80, con uso posterior extendido a Francia, España e Inglaterra. Lo importaron completo, se lo trajeron para acá. En febrero del '94, cuando se inaugura la Cárcel de Alta Seguridad, lo único nativo eran los prisioneros y los pacos. Lo que compraron era una prisión para aniquilar mentes y sueños. A ella le pusieron un régimen a su altura. El propio Ministerio del Interior, a través de su Oficina de Seguridad, todo personal de militancia o cercanía socialista, se hizo cargo directo de esta prisión estrella. Nosotros la rompimos, nunca la dejamos funcionar, esa prisión terminó derrotada por sus prisioneros. Ello nos costó largas luchas, muchas huelgas de hambre, enfrentamientos, castigos, traslados, maniobras, dilaciones, etc., pero la rompimos. La prisión "aguachada" sigue siendo una prisión de mierda pero logramos respeto, intimidad, tranquilidad, tiempo controlado y usado por nosotros, contacto. Ello nos ha permitido estar y gozar con nuestros hijos, amarnos con nuestros amores, retomar los vínculos con nuestras familias, recibir nuestros amigos.

Lautaro no ha dejado de funcionar en la prisión. Hemos debatido, estudiado, creado lo que se nos ha ocurrido y, bueno, acá adentro cada uno vive su vida, trabajando, pintando, soñando, todo enrejado por cierto, sin otras molestias anexas. No hemos perdido ni pasado el tiempo, lo hemos vivido, usado, ocupado. Cualquiera que sepa de cárceles sabe que ello es un imposible. Nosotros, esta generación de Prisioneros Políticos, lo hemos logrado. Es un orgullo muy grande el que nos recorre.

N. R.: *En los tiempos de la dictadura, el MAPU-Lautaro inaugura un particular modo de acciones subversivas que consiste en repartir en las poblaciones los productos de los asaltos a mano armada. ¿Cómo fue eso?*

G. O.: Nuestra experiencia político-militar que data desde 1982 pero que se estructura como tal a partir del '86 ha sido muy intensa y rica. No somos violentos de piel y estamos muy lejos de haber hecho de la violencia una suerte de principio. No es ninguna casualidad, entonces, esta denominación que nosotros hicimos, ahí, por el '87, de nuestras armas como "armas de la vida". Armas para ir a buscar pollos, juguetes, vino, condones, casetes... Es del todo imposible separar en lo nuestro lo "político" de lo "orgánico" y lo "militar". Simplemente nos lanzamos y ahí empezó todo. Es bastante posible que de ahí provenga esta falta de respeto

endémico que los Lautarinos tenemos a lo propiamente orgánico y también a los "fierros" que sólo pescamos como "armas de la vida".

Como es sabido, nuestra "especialidad operativa" ha sido fundamentalmente urbana, tanto en los espacios de la burguesía como –por sobre todo– en los territorios y bastiones populares. La consigna con la que nace Lautaro es la de "*Juventud Popular: a luchar*". Ese fue el grito nuestro en el Corte Histórico. Allí quedaron también trazados todos los vértigos, cascadas y remolinos de una aventura ininterrumpida y desbocada. Muy válida y muy distinta era en ese '83 la ya veterana historia del MIR o la que se inicia en ese entonces con el FPMR. Sin tener nada preparado, nosotros nacimos peculiares. En particular nos alejamos sin vuelta de cualquier posibilidad de "aparatarizarnos", de irnos lejos a hacer la lucha armada o de transitar por los meros senderos de la presión legal del Estado por las reivindicaciones apremiantes.

Sucede que en un comienzo nos volamos con los zapatos, y de inmediato nos fuimos a los "Bata". Tamaño -imposible-conseguido-penetrado- con cuchillos, con palos, con molo y piedras en lote, con llamas, cortando la calle, con nombre firmando, compartiendo lo recuperado con gente abundante, ahí mismo, en la acera. Así es cómo nos fuimos yendo para las casas y corazones de la gente del pueblo. Porque el asunto siguió, y el listado de los "productos" se fue haciendo creciente, sin términos ni límites... Bancos en llamas y recuperados, vino, cerveza, juguetes, fonolas, pañales, condones, remedios, casetes, bicicletas, pollos –muchísimos pollos–, carne y leche, cecinas, calzones, sostenes, sapos, traidores, plazas, cerros, rolizos, boliches de perros, cuadernos, "Hush Puppies", radios, videos, etc... Agrandamos los "Bata" y nos tomamos tres de esos boliches simultáneamente en tres sectores de Santiago; metimos farmacias, bicicletas, ropa en pleno San Diego con "Michaely" el '89. También bancos con mormones y condones.

N. R.: *Con el fin de la dictadura, los demás grupos militarizados que habían combatido a Pinochet depusieron la lucha armada. Al revés, Lautaro decide radicalizar su accionar. ¿De acuerdo a qué convicciones el grupo Lautaro apuesta al violentismo de la acción subversiva, en el nuevo escenario de la transición democrática?*

G. O.: Nuestra guerra buscaba un atajo sustentado en la rebeldía abierta con las protestas y capaz de salirle al paso a la opción por el mercado con sus negocios de la Concertación. Así, la guerra la empezamos contra la dictadura y la proseguimos contra los gobiernos de la Concertación. Fue una guerra en democracia y no contra ella. Buscábamos rebeldía, nuevas protestas, ganas y exigencia de algo distinto, un "*tertium datum*" entre la noche y lo insipido.

N. R.: *Son muchas las críticas de la izquierda que acusan al Lautaro de irresponsabilidad política, de violencia gratuita y descontrolada. ¿Cuáles son las*

*inflexiones de lo "subversivo" que marcarían la diferencia entre las acciones del Lautaro y el simple terrorismo?*

G. O.: Las "inflexiones" están en todo lo que hicimos durante ese tiempo. Largos años nos desplazamos con productos —camiones con cosas— por los territorios. Nunca atacamos a la población, no hay víctimas civiles producto de nuestro accionar más ofensivo.

N. R.: *Pero víctimas sí hubo. ¿Cuánto pesaba el costo en vidas humanas de ciertos operativos de combate, a la hora de justificar la validez de la acción subversiva?*

G. O.: El peso es enorme, no sabes cuánto: 13 son los muertos lautarinos, entre ellos una compañera. Dos mapucistas, muy ligados a nosotros en nuestros orígenes, murieron combatiendo en El Salvador. Sólo puedo decir que cada uno de ellos se fue alegre, dispuesto y muy claro a su último combate. Murieron viviendo muy intensamente sus vidas, haciendo lo que querían hacer.

N. R.: *¿No hubo un momento en que, ya desposeída de la mística revolucionaria de los comienzos, la epopeya de lo "político-subversivo" terminó cayendo —armas mediante— en lo lumpenesco de la violencia simplemente delictual, muy lejos de toda fantasía emancipatoria de transformación social?*

G. O.: No, eso nunca nos ocurrió. Tampoco nos metimos nunca en las locuras de la guerra sucia. La nuestra fue una guerra de revolucionarios de punta a cabo.

N. R.: *¿Cómo sitúas el justo reclamo por la libertad de los Presos Políticos (de la que te beneficiarías), en el contexto de la problemática de los Derechos Humanos y de la justicia en estos años de gobiernos de la Concertación?*

G. O.: Los aspectos de Derechos Humanos y Justicia de nuestra prisión, esto es, cargos por "terrorismo" nunca comprobados e incluso abiertamente cuestionados por Francisco Cumplido; los juicios viciados y aberrantes llevados a cabo por la mal llamada justicia militar que es el basurero de la justicia chilena; sus condenas astronómicas; la construcción y diseño de la Cárcel de Alta Seguridad con una clara intención de aniquilamiento y un régimen interno concebido para tal fin; las arbitrariedades y la violencia aplicada por gendarmería durante un largo tiempo, etc., terminaron por no ser asumidas por nadie, excepto por nosotros mismos, nuestros familiares y amores, nuestros hijos, nuestros amigos. En rigor estricto, somos prisioneros de la Concertación. Carecemos de simpatías en estos gobiernos y personeros. No es ninguna novedad que ese sentimiento es mutuo.



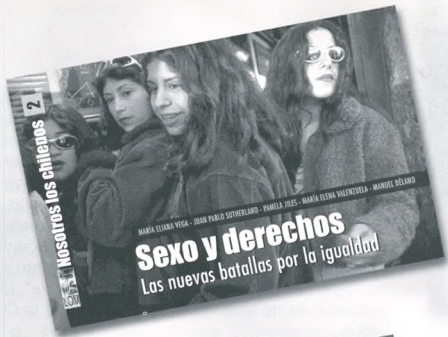
Los resultados a la fecha de las acciones de los gobiernos de la Concertación en materia de Derechos Humanos son nítidos: algo de verdad, justicia mínima, casi cero castigo efectivo. El drama de los Derechos Humanos se ha convertido en "tema" con sus agendas varias, mesas de diálogo, informes, ceremonias, etc... No estoy mespreociando nada. Nuestro respeto por la entrega y pertinacia de las organizaciones de familiares y sus componentes es muy alto. Lo que ocurre es que las cosas han sido "en la medida de lo posible". Ello, en exclusiva, es de responsabilidad política de la Concertación.

Por nuestra libertad hemos luchado nosotros y el entorno pequeño que señalaba. Llevamos años luchando. En el '99 logramos el apoyo de Monseñor Errázuriz que se ha materializado en todo el tiempo que sigue en la presencia de Monseñor Alfonso Baeza. Así llegamos a la ley de indulto y su instalación en el Senado, ahora ya con el apoyo abierto del Gobierno, de toda la Concertación y de algunos UDI. Esto fue en Diciembre del 2003, después de una huelga de hambre. Lo que terminó catapultando el empuje final fue la evidencia del castigo, dado que, como es sabido, esta ley de indulto pone como piso base un mínimo de 10 años en prisión. Entonces, nuestra libertad es una exigencia sustentada en una lucha larga que tendrá en breve una solución política porque se ha logrado generar las condiciones que la hacen posible.

Sólo un abogado de los autodenominados de Derechos Humanos nos ha acompañado y ello ha ocurrido en el último tiempo. Todo el resto de esos ilustres mercaderes no tienen vinculación con parte ninguna de esta historia nuestra hermosa y dura. Nosotros hemos luchado contra la impunidad y nunca la vamos aceptar si ella llegara a cristalizarse más adelante como operación de cierre. Es un asunto ético. La criminalidad de la dictadura es abrumadora, sostenida y carece de atenuantes. Nunca vamos a olvidar que esos muertos, aparecidos y escondidos, fueron torturados y asesinados porque sus vidas y sus sueños eran revolucionarios.

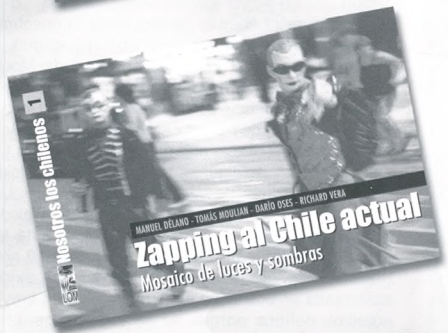
N.R.: *¿Qué sigue ahora, cuando salgan de la cárcel? ¿Es sólo instrumental en beneficio del indulto, esto de comprometerse a dejar las armas?*

G. O.: Nuestra guerra terminó en Junio del '94 con mi detención, era el último que faltaba. En la reflexión que iniciamos en el 97-98, después de la Auto-entrevista, nos convencimos de que no queríamos repetir esa vivencia y nuestro interés se concentró en lo nuevo. En ese mismo tiempo actualizamos nuestra organización, sin clandestinidad y abiertos en el Pueblo. Obviamente no hay armas guardadas, ni "por si las moscas". Estamos en otra y ésta queremos que sea masiva en las esquinas y territorios, empujando la corriente, resolviendo nuestras sedes para la creación y la cultura, ocupando nuestras calles en las luchas por las necesidades. Entonces, y así lo hemos dicho públicamente, lo que el indulto nos exige no es problema porque concuerda con lo que ya teníamos resuelto y queremos.



Colección Nosotros los Chilenos  
Una mirada al Chile del siglo XXI.

\$ 2.500



Aparece  
todos los meses

¡COLECCIONELOS!



Librerías LOM: Maturana 19 - Moneda 650 interior Biblioteca Nacional - www.lom.cl / lom@lom.cl



**metales pesados**  
LIBROS

José Miguel de la Barra 460

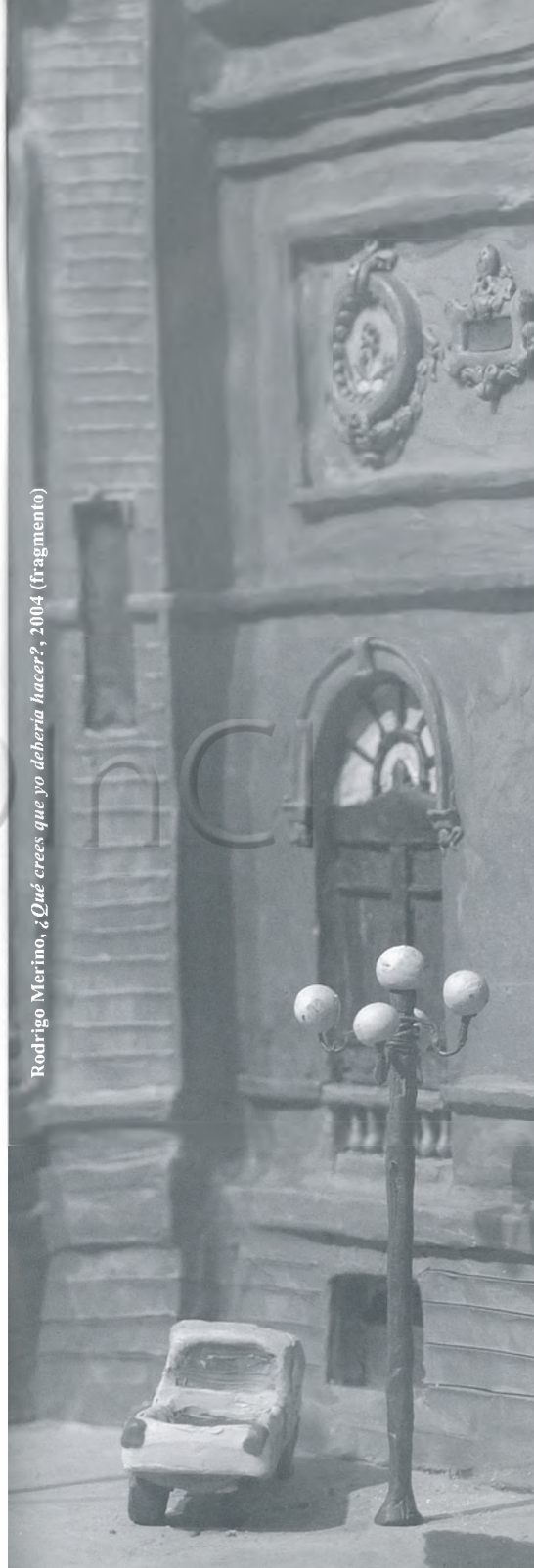
Fono: 638 75 97

Mail: metalespesados@terra.cl

- Literatura
- Filosofía
- Sociología
- Género
- Arte
- Arquitectura
- Cine
- Música
- Teatro
- Historia

Horario de Atención: Lunes a Sábado de 10:00 a 15:00  
y de 16:00 a 21:00 horas. Domingo de 16:00 a 21:00 horas

Rodrigo Merino, ¿Qué crees que yo debería hacer?, 2004 (fragmento)



**Programación 2004**

**1. INTERNACIONALES**

Junio-Julio

Cinco siglos de Pintura Española (XV-XX)

Agosto-Septiembre

Arte del Gol. Italia

(Pintura y Escultura, desde los años '20 hasta hoy)

Septiembre-Octubre

Diseño de Dinamarca

Septiembre-Octubre

Aminah Robinson. USA

Noviembre-Diciembre

Geo-Metrías, Abstracción en América Latina

Noviembre-Enero 2005

Fotografías de Cartier Bresson. Francia

Noviembre-Febrero 2005

David Hockney. Reino Unido

Diciembre-Enero 2005

Bruno Widman. Uruguay

**2. NACIONALES**

Instalaciones de...

Junio

Loreto Corvalán / *Peluches, terciopelo cotidiano*

Agosto

Fernando Prats / *Del Cardener a la Antártica*

Julio-Agosto

Verónica Barraza

Agosto-Septiembre

Paulina Humeres y Mauricio Peralta / *Trazas desde el paralelo 42° hasta...*

Noviembre-Enero 2005

Josefina Fontecilla / *Crónicas de la materia y Desde el parque*

Diciembre-Enero 2005

Ángela Ramírez / *Aquí Ayer, Aquí Hoy, Aquí Mañana*

Fotografías de...

Julio Bertrand / *Septiembre-Octubre*

Álvaro Larco / *Octubre*

Luis Poirot / *Noviembre*

Pinturas de...

Alberto Ludwig / *Legado al siglo XXI / Junio-Julio*

Carlos Bogni / *Septiembre-Octubre*

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



GOBIERNO DE CHILE  
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECA,  
ARCHIVOS Y MUSEOS

MUSEO  
NACIONAL  
BELLAS  
ARTES



# galería gabriela mistral

## **Transformaciones de lo mismo**

19 mayo – 3 julio 2004

Encuentro con las artistas: 10 junio / 19:00 hrs.

Magdalena Atria / Livia Marín

## **Wonderland**

15 julio – 28 agosto 2004

Encuentro con la artista: 5 agosto / 19:00 hrs.

Paz Cárvajal

## **Medidas Transitorias / Público Flotante**

9 septiembre – 23 octubre 2004

Encuentro con los artistas: 30 septiembre / 19:00 hrs.

Rodrigo Bruna / Rodrigo Flores

## **enero, 7:25**

4 noviembre – 18 diciembre 2004

Encuentro con la artista: 25 noviembre / 19:00 hrs.

Mónica Bengoa

## **programa de itinerancia**

# SISMO, Chile se mueve con arte

Galería de Arte Contemporáneo, Universidad de Talca / 21 junio - 28 julio 2004

ÉPICO: de Liliput a Brodningnag / Jorge Cabieses - Pablo Ferrer

Galería de Arte Contemporáneo, Universidad de Talca / 2 agosto - 16 septiembre 2004

Transformaciones de lo mismo / Magdalena Atria - Livia Marín

Pinacoteca Universidad de Concepción / julio 2004

Colección de Arte Contemporáneo Galería Gabriela Mistral

del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Sala de Arte Casa Collahuasi, Iquique / octubre 2004

Museo de Arte Contemporáneo

Sala de exposiciones Corporación Cultural Municipalidad de Puerto Montt / noviembre 2004

Museo Nacional de Bellas Artes

Sala Challanco, Museo Regional de Ancud / diciembre 2004

Museo Nacional de Bellas Artes

## área de artes visuales

### Departamento de Creación y Difusión Artística

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes - Bellavista 168 - Valparaíso

(56 32) 32 6623 - Fax: (56 32) 32 6620 - www.artesvisuales.cl

Galería Gabriela Mistral - Avenida Libertador Bernardo O'Higgins 1381 - Santiago - Chile

(56 2) 3904108 - Fax: (56 2) 6717360 - galeria@mineduc.cl

GOBIERNO DE CHILE  
CONSEJO NACIONAL  
DE LA CULTURA Y LAS ARTES

Galería de Arte | GM

Gabriela Mistral



## PROGRAMACION 2004

8 - 25 JUNIO

TERESA WENBERG / REVISTA BIG

2 JULIO - 13 AGOSTO

CINE Y VIDEO BRITÁNICO *ELECTRIC EARTH* / GASTÓN UGALDE /

PAULA FUENTES - RAQUEL SCHWARTZ - VICTORIA SUESCUM /

FRANCISCO DE GOYA: *LA CONCIENCIA RETRATADA* /

RODRIGO BRUNA - ROSA MIRANDA / MARÍA PÍA SERRA /

VICTORIA MARTÍNEZ / MARÍA JOSÉ RÍOS

20 AGOSTO - 8 OCTUBRE

PINTURA CONTEMPORÁNEA CHINA / GELSON FONSECA /

CORRESPONDENCIAS 2004 - BERLÍN ENTRE DOS AGUAS /

XIMENA COUSIÑO / RODRIGO ZAMORA

2 JULIO - 8 OCTUBRE

SELECCIÓN COLECCIÓN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

M A C

Museo de Arte  
Contemporáneo

Facultad de Artes  
UNIVERSIDAD DE CHILE

Metro Bellas Artes Tel.: 639 5486 - 633 1675 Fax: 639 4945

mac@uchile.cl / www.mac.uchile.cl



AÑO I — M. R. — N.º 10

Santiago de Chile

6 de octubre de 1949

Casilla 84-D - Bellavista 069 - Santiago

APARECE LOS JUEVES

PRECIO:

\$ 4.-

CeDInCl