

# Inconsciente óptico: desclasificación, imagen y complot. Anaconda Copper Mining Company (1970) y *Map of Chile (Anaconda)* (1975)<sup>1</sup>

Optical Unconscious: Declassification, Image, and Conspiracy. Anaconda Copper Mining Company (1970) and *Map of Chile (Anaconda)* (1975)

Cristián Gómez-Moya  
Universidad de Chile  
cristian.gomez@uchilefau.cl

**Enviado:** 4 julio 2023 | **Aceptado:** 18 agosto 2023

## Resumen

El artículo abordará la imagen del complot contra la estatización del cobre chileno en la década del setenta. Recurriendo a imágenes dañadas o degradadas que han quedado desplazadas de la continuidad histórica de la Unidad Popular, se abordarán dos registros: la desclasificación de documentos sobre la compañía norteamericana Anaconda Copper Mining Company en 1970, y los documentos de la obra *Map of Chile (Anaconda)* del artista chileno Juan Downey, en el CIAR de Nueva York en 1975. A través de este encuentro entre imagen, arte y política se desarrollará una crítica del inconsciente óptico y político como parte de las imágenes de la UP.

**Palabras clave:** Inconsciente óptico, Anaconda Copper, Juan Downey, imagen, arte, política.

## Abstract

The article will address the image of the plot against the nationalization of Chilean copper in the seventies. Exploring the damaged or degraded images that have been displaced from the historical continuity of the Popular Unity, two records will be analyzed: the declassification of documents on the Anaconda Copper Mining Company in 1970, and the documents of the work *Map of Chile (Anaconda)* by the Chilean artist Juan Downey, at the CIAR in New York, in 1975. Through this encounter between image, art and politics, a critique of the optical and political unconscious as part of the images of the UP will be developed.

**Keywords:** Optical Unconscious, Anaconda Copper, Juan Downey, image, art, politics.

---

<sup>1</sup> El presente artículo se desarrolló en el marco del proyecto «Máquinas de archivos. El “giro archivístico”, comunidades y desclasificación en la visualidad contemporánea», proyecto FONDECYT Iniciación n° 11181193, Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

## Introducción

Si bien la maciza y vigorosa imagen de la nacionalización del cobre fue parte del archivo triunfal del Gobierno de la Unidad Popular, su corpulencia política no resultó suficiente para impedir el complot norteamericano alimentado por el deseo irrefrenable de su explotación en los años setenta. La documentación de esta conjura se pueda interpretar bajo la noción de inconsciente óptico, en cuyo diagrama comparece la visualidad, el arte y el documento; lo que, a su vez, justifica su examen desde una política de la imagen.

Pensando en ello se desarrollará un diagrama que contempla, por una parte, documentos desclasificados de la agencia National Security Archive (NSA)<sup>2</sup> sobre la protointervención de la CIA y el Departamento de Estado norteamericano con motivo de los intereses de Anaconda Copper Mining Company en 1970; y, por otra, la instalación *Map of Chile (Anaconda)*, obra realizada por el artista chileno Juan Downey, en el Center for Inter-American Relations (CIAR) de Nueva York en 1975. Atravesando el marco de la Unidad Popular, ambos sucesos serán analizados en su transitoriedad –para utilizar la tesis de Benjamin sobre la ruptura del *continuum* en la imagen dialéctica (*Sobre el concepto de historia* 188)–, cuyo cruce se encuentra marcado por la enmienda al artículo n° 10 que Salvador Allende logró introducir en el Congreso a fin de recuperar la explotación del cobre para el Estado chileno en 1971. Satisfacción y conquista nacional que, a pesar de entrar en los anales del Estado, tuvo su reverso impensado con el golpe a ese mismo Estado en 1973.

En la distancia de 50 años que separa aquella catástrofe con las imágenes contemporáneas de la conmemoración, no resultaría inverosímil establecer una revisión del encuentro arte y política o, mejor dicho, de lo político en el arte a través de una conciencia de la imagen. Uno de los problemas de esta dialéctica en los setenta fue la sincronía entre el acontecimiento político y su oportuna representación estética para la cultura popular –la «incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística» y el «derecho a la cultura» fueron algunas de sus claves programáticas en la Unidad Popular:<sup>3</sup> *El pueblo tiene arte con Allende, El Tren Popular de la Cultura, Las 40 medidas de la Unidad Popular, Centros Locales de Cultura Popular*, entre otras acciones–. Se ha discutido, sin embargo, que lo político en el arte no se habilita con su mera representación en un tiempo trascendente y más vasto, puesto que lo político en el arte acontece en virtud de un tiempo ajeno a las escalas de la sincronía o la diacronía en una lengua política; se habilita acaso como un pensamiento de lo que, inesperadamente, puede ser pensado.

Siguiendo los términos de Nelly Richard en una conferencia del 2009, en la que contrastaba el «arte del compromiso» y el «arte de vanguardia» en los primeros años

2 El National Security Archive (NSA) es una agencia no-gubernamental que a contar de 1999 se transformó en un referente sobre liberación de documentos secretos, especialmente los que involucraban al Departamento de Seguridad y la CIA de Estados Unidos con distintos países del globo. Fuente: <https://nsarchive.gwu.edu/>

3 Al respecto, ver «Cultura y educación», en *Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular* (1970).

de la Unidad Popular, aún parece necesario repensar lo político en el arte y, del mismo modo, su vínculo con la imagen en aquella época:

Ese tiempo modernista [el de la vanguardia] ya no coincide con la multiestratificación postmoderna de temporalidades históricas que se entremezclan siguiendo el anudamiento reversible de sus pliegues de diferimiento y reconstrucción. Ya no es posible creer en la fusión emancipatoria arte/vida que perseguía la vanguardia, porque la «transformación de la sociedad en imagen» [citando a Jameson de 1991] ha producido el simulacro banal de una estetización difusa del cotidiano que entrega lo social a las tecnologías mediáticas de la publicidad y del diseño [...] «Lo político en el arte» nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada (s. p.).

Desde una crítica de izquierda, acusar dicha escena parecía algo impostergable, es decir, si lo político en el arte tenía como imperativo desmarcarse de la imagen era solo a condición de que el arte no se constituyera en ella. Sin embargo, ante el auge de la electrónica, el cine y el video, las pantallas, las fotografías, las imprentas y las agencias periodísticas que en aquellos años ya habían modificado la experiencia visual, ¿cabía acaso implorar la desarmonización del arte con la imagen? Resultaría desde luego extraordinario reclamarle al arte un desapego iconoclasta cuando ya únicamente quedaba *ver* el arte y la política como imágenes en un tránsito histórico de iteraciones, alternancias y progresos perennes; imágenes además en conflicto con otras imágenes hegemónicas de poderes, ideologías e instituciones.<sup>4</sup>

Es por ello que, con la aparición de lo visual en el archivo de la Unidad Popular, también se asoma la tensión histórica que implicó pensar la imagen dentro del léxico arte-política. En tal sentido, cabría pensar una historia del arte como una historia de la imagen, puesto que la conciencia de la imagen, en el *shock* de aquellos años, solo parece dable en tanto reconocimiento de un momento devastado, precisamente, por las políticas de la imagen; de ahí su necesaria *politización*. Pero, al mismo tiempo, se trata de imágenes que han quedado políticamente dañadas, sucias, deterioradas –para utilizar una expresión de modo referencial y opuesto a lo que la artista alemana, Hito Steyerl, reivindicativamente ha identificado con «imágenes pobres» (*poor image*): activistas, encriptadas, que circulan como infiltraciones dentro de circuitos de poder y como «condiciones reales de existencia» (48); pensamiento que se condice curiosamente con el aparato ideológico althusseriano que observara Jameson, particularmente respecto de la relación imaginaria del sujeto con sus condiciones reales de existencia (*Postmodernism* 51-52)–.

---

4 Respecto de esta discusión entre hegemonía e imagen, véase la entrada «Iconoclastia», que examina Miguel Valderrama (2019). Para una revisión de las entradas ver Gómez-Moya y Valderrama en Referencias.

Es significativo, entonces, pensar que las imágenes que a continuación serán comentadas mantienen un cierto fallo entre la inopia y el desecho, son imágenes deterioradas que se alejan de un catálogo de documentos originales o de obras de arte preservadas. Estas han quedado como restos de una política que a comienzos de 1970 nunca dio tregua a la hostilidad que, finalmente, se consolidó con la lúgubre parábola de 1973. Una política hostil que, operando entre el inconsciente óptico y el inconsciente político, atravesó el tiempo como un complot invisible y soterrado de características antiestéticas, como advirtiendo que el defecto de la imagen sería precisamente la ruina impensada de la Unidad Popular.

### Complot: inconsciente óptico/político

Vitalizando la antigua noción de «complots alegóricos», en 1992 Fredric Jameson abordó la idea de un inconsciente menos identificado con la mera tecnología que con la representación de una totalidad. Esta forma de representación, afirmaba Jameson, correspondía a una estructura narrativa que hacía suya la imperfección de alcanzar una realidad, puesto que era pura cartografía cognitiva, pero sobre todo porque convertía la intriga geopolítica en un interés estético. Bajo esta estructura reposaba la idea de un «inconsciente geopolítico», cuya forma narrativa combinaba «la ontología con la geografía y procesaba continuamente imágenes de un sistema del que no pueden trazarse mapas» (*La estética geopolítica* 32).

Esta singular tesis fue retomada décadas después por Alberto Toscano y Jeff Kinkle bajo el título *Cartografías de lo absoluto* (2018), con el afán de reconocer la dimensión estética dentro de un proyecto socialista que –a pesar de llegar casi siempre tarde, conforme lo expresan sus autores– tuviese alguna oportunidad de interpretar de forma inteligible el lugar que ocupan los individuos en el sistema global capitalista (19). Esta dimensión, a todas luces intrazable, aludía a la categoría que Jameson había reinstalado como «mapa cognitivo»,<sup>5</sup> cuya matriz reflejaba una crítica dialéctica sobre la conciencia de clase, social, económica, global, pero, sobre todo, respecto de la conciencia de hacer visible-lo-invisible; esto es, la capacidad estética de visualizar mapas mentales que permitieran a las personas orientarse –por lo tanto *desalienarse* de la totalidad, según Jameson– en función de sus distintas trayectorias de movimientos.

Siguiendo estos términos, a Toscano y Kinkle les preocupaba básicamente adentrarse con un enfoque similar al de Jameson –el de la crítica dialéctica por medio del visionado de películas cinematográficas, por ejemplo–, buscando ahí las intersecciones entre estética y geopolítica contemporánea, y especialmente recogiendo aquellos objetos visuales (películas, fotografías, documentos, cartografías, obras de arte, etc.)

5 Dicha expresión fue utilizada por el urbanista Kevin Lynch en *The Image of the City* (1960), ver Jameson, «Cognitive Mapping».

en que era posible distinguir síntomas o narrativas de conjuros capitalistas (Toscano y Kinkle 35). Empero, ese mismo problema no se reducía a configurar una cartografía de la totalidad y sus formas de control, sino que comprendía detectar sus diversas y múltiples formas de ver. Por ello, los autores no se proponían la revelación de un secreto político en particular, más bien buscaban recoger las huellas estéticas dejadas como consecuencia de lo que Jameson denominó un «complot».

Advirtiendo la renovada vocación de Estados Unidos de asumir su rol de policía global en la última mitad del siglo xx, el escritor estadounidense procuró examinar la relación de totalidad entre lo colectivo y lo epistemológico a través del cine –de ahí lo llamativo en un crítico de la sociedad de consumo que identificaba la imagen como «la mercancía del presente, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías» (Jameson, *El giro cultural* 178)–. Cuestión que en su momento disparó las referencias del tiempo y del espacio hacia un horizonte en el que el inconsciente de la imagen ya no era óptico, tampoco cartográfico, sino cognitivo. Se trataba, entonces, de un poder que, a pesar de lo que mostraban las películas, estaba en todas partes, por lo tanto era imbatible, puesto que transitaba entremezclado, borroneado, indescifrado entre quienes veían y quienes no veían lo que había quedado *des-identificado* (Gruner, prólogo a *La estética geopolítica* 17).

Ahora bien, el problema del complot, según los términos expresados por Jameson (*La estética geopolítica* 39), consistía básicamente en un ideograma representacional y hermenéutico para pensar una estructura narrativa. De ahí entonces su interés en las imágenes y en las tecnologías como instrumentos alegóricos de un capitalismo invisible. Es por ello, precisamente, que años después el autor norteamericano adelantó un paso más sobre la imagen en términos de pensar el estado de inconsciencia sobre lo óptico y lo político. De modo que para pensar a través de la imagen, si bien no se podrían soslayar sus condiciones de existencia, tampoco se podría prescindir de las nebulosas capas narrativas sobre las cuales ellas mismas transitan.

En *The Political Unconscious* (1981) –texto traducido sugestivamente bajo el benjaminiano título *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (1989)–, Jameson no tendrá reparos en introducir una primera provocación práctica para enfrentar los artefactos culturales y las narrativas históricas como espacios de contención ideológicos: «La afirmación de que existe un inconsciente político propone que emprendamos precisamente tal análisis final y exploremos los múltiples caminos que llevan al desenmascaramiento de los artefactos culturales como actos socialmente simbólicos» (*Documentos de cultura* 18).

Pocos años después la historiadora Rosalind Krauss, en *The Optical Unconscious* (1993), despreciando el encuentro entre óptica y política que propusiera Jameson, por considerarlo un esquema demasiado artificioso para enfrentar la visualidad, se concentrará en las obras del canon surrealista derivado principalmente de *Documents* y también de la abstracción en pintura, pero sin analizar el inconsciente de dicho canon en la historia del arte. Su principal atención estará puesta en revelar que «el esquema de

los estructuralistas [pensando primero en Althusser y luego en Jameson] se transforma en el espacio autoinclusivo de la ideología» (Krauss, *El inconsciente óptico* 36). Estas serán algunas de las dificultades que advertirá la historiadora norteamericana al pensar en una «visualidad modernista [que] solo aspira a ser la manifestación de la razón, de lo racionalizado, de lo codificado, de lo abstracto de la ley» (37).

Tampoco la capacidad de captura de un aparato técnico que identificó Benjamin, en 1931, fue relevante para la óptica de Krauss. Ciertamente, cuando el historiador alemán introdujo su conocida afirmación sobre el «inconsciente óptico» (Benjamin, «La obra de arte» 48), colocó en el centro de su tesis sobre la historia la condición maquina de la tecnología como una condición, además, determinante para lo que era posible ver. Esta capacidad prostética, a pesar de su inconsciente artificial –en comparación al sujeto-ojo consciente– sería capaz de dejar una huella del acontecimiento como el instante fugaz e inaprehensible del tiempo-ahora: un conocimiento no conocido inscrito en la imagen (Brea 48). Dicha idea aludía, en efecto, a que la cámara fotográfica permitía ver más de lo que el ojo podía capturar, por lo tanto suponía un fallo en la naturaleza óptica. Esta clase de ojo fallido, sustancial en Freud respecto de su lexema del «acto fallido», es parte de un principio de ocultación, es decir, de invisibilidad del objeto ante la mirada natural. La autora alemana Sigrid Weigel, por su parte, reconocerá este fallo no como una negatividad para la experiencia, sino como una dimensión igualmente estructurante para la experiencia del tiempo de la imagen, la que no puede ser otra que inconsciente: «[N]ace del reemplazo del ojo por la cámara y del comportamiento diferente de la naturaleza ante ésta: la sustitución de la conciencia como instancia estructurante del espacio, las imágenes y el tiempo por el inconsciente óptico» («El detalle en las imágenes» 25).

Resulta llamativo pensar el espacio, las imágenes y el tiempo a través de una experiencia natural del no ver, más aún si la máquina funciona como un medio para la *physis*. Dicho de otro modo, si las imágenes únicamente se producen por medio del «inconsciente óptico» que favorece un aparato de registro, debido al fallo del ver natural, entonces se es consciente de la imagen solo a través de ese mismo aparato: «“inconsciente óptico” significa que con la ayuda del aparato se producen imágenes, en cuya percepción desaparecen las condiciones de su producción técnica, mientras que, al mismo tiempo, su estructura medial se inscribe en la *physis*» (Weigel, «El detalle en las imágenes» 37).

En otro lugar, la misma Weigel, parafraseando a Benjamin, advertirá que la imagen no puede ser otra que la dialéctica detenida:

La imagen al modo del relámpago, un salir-a-la-apariencia repentino, efímero, se convierte en una forma de conocer más allá del tiempo lineal de la historiografía y la narración. Dicho de otra manera: el modo de un pensar y hablar en imágenes desemboca en una forma de conocer figurada como algo repentino, que se condensa en la imagen del pensar y del lenguaje («El relámpago del conocer» 86).

~~SECRET~~  
LIMITED DISSEMINATION

DEPARTMENT OF STATE

## Memorandum of Conversation

DATE: April 10, 1970

SUBJECT: Anaconda Requests U.S. Government Financial Assistance  
for the Alessandri Election CampaignPARTICIPANTS: Mr. Charles A. Meyer, Assistant Secretary, ARA  
Mr. Jay Parkinson, Anaconda  
Mr. Jose de Cubas, Westinghouse  
Mr. Enno Hobbing, Council for Latin America  
Mr. William P. Stedman, Jr., Director, ARA/APACOPIES TO: The Secretary D - Mr. Samuels  
U - Mr. Richardson - ARA - Mr. Meyer  
J - Mr. Johnson - Amembassy Santiago - Ambassador Korry

Mr. de Cubas, President of the Council for Latin America (CLA), indicated that he and Parkinson had requested the appointment with Mr. Meyer to discuss their concern about the presidential election campaign in Chile. Mr. de Cubas indicated that since his company had no detailed information about Chilean developments, the presentation would be made by Mr. Parkinson. Mr. de Cubas said that Mr. Parkinson's views on U.S. participation in the Chilean election had not been discussed with any other company executives in the CLA and that CLA did not have a policy on member companies' participation in elections.

Mr. Parkinson stated that although present information shows that Alessandri is ahead in the Chilean presidential election, Tomich and Allende are waging very active campaigns. He indicated that Alessandri has very little financial backing and that his opponents are both very well supported; Tomich receiving funds indirectly from Government of Chile operations and Allende receiving funds from communist sources outside of Chile.

He indicated that Alessandri has designated one specific individual as his intermediary to receive funds from private foreign companies in his campaign, and he has made a request to Anaconda for help.

FORM DS-1254(T)  
3-61~~SECRET~~

GROUP 1

Excluded from automatic downgrading

[NLW 02-21/111]

## FIGURA 1

Documento desclasificado, «Anaconda Requests U.S. Government  
Financial Assistance for the Alessandri Election Campaign» (1970).

Fuente: nsarchive.org

De ahí que la imagen constituya una forma suspendida de conocer. De manera que, si existe algo cognoscente en la imagen, y, por lo tanto, producto de una conciencia, es precisamente el estadio de su pensamiento. La falta de conciencia sobre la imagen correspondería a una incapacidad óptica del aparato, siendo ese mismo aparato el que a su vez permite generar imágenes, tanto como su ocultación. En consecuencia, la idea de una imagen sin aparato es llevada a un grado de ensoñación en que solo puede funcionar de manera «imaginal» (Weigel, «El relámpago del conocer» 94); a saber, como si fuese una potencial imagen: una imagen que todavía no ha sido vista.

Así, la relación dialéctica entre aparición/conciencia y ocultamiento/inconsciencia serían ámbitos de una doble mirada en la que solo cabría ver o no ver. La simpleza de este binomio estructural –si bien resulta del todo atendible debido al predominio de una confianza escópica-testimonial en quien es capaz de ver (comprender y pensar, según la transliteración anglosajona: *see/thinking*) y, por lo tanto, reconocer, advertir y comprender el tiempo que le ha tocado experimentar– implicaría entonces ver-pensar lo que está ocurriendo en ese mismo acto de sucesos conspirativos: complots, en definitiva. La carencia de imagen provoca, inevitablemente, la falta de conciencia sobre el acontecimiento, y su paradoja se debe, ciertamente, a la propia dependencia hacia un aparato que, ya se sabe, es inconsciente.

Advertir esta rareza conlleva entonces pensar en las imágenes –entre las cuales se incluyen las artes– como un momento de tensión, de confabulación y engaño, pero ya no entre las relaciones imaginarias del sujeto y las condiciones reales de existencia, en el sentido ideológico de Jameson, sino en las condiciones de conciencia e inconsciencia que propician las imágenes en nuestro pensamiento –dualidad de la imagen que también será un aspecto oportunamente discutido en el campo pensativo de lo estético o del «inconsciente estético» que tiempo después propusiera Rancière (2005)–.<sup>6</sup> Esto es lo que el cineasta Raúl Ruiz, de un modo distinto a la discusión sobre el aparato, creía advertir al observar que en las imágenes existía una diversidad de signos que conspiraban contra la lectura lisa de la propia imagen (71). Recurriendo a la idea más laxa de un «inconsciente fotográfico» benjaminiano, el cineasta chileno analizará una serie de imágenes de escenas, las que por el simple hecho de analizarlas constituirán un pensamiento, por tanto, una conciencia de la imagen. La inquietud que a Ruiz le produce el inconsciente, no obstante, estaba determinada por la imagen fija o en movimiento –por ello finalmente alude al inconsciente fotográfico/audiovisual– que en su propia dificultad impedía saber el grado de realidad de esa imagen en relación con la conspiración que podía ocultarse dentro de ella: «Cuando hablamos de inconsciente pensamos siempre en un mundo de sombras del cual tratan de emerger ciertos monstruos deseados [...] es la luz inconsciente la que trata de irrumpir en las sombras despiertas del mundo real y develar así su naturaleza polimorfa» (79).

---

6 Sin espacio para discutir la noción de «inconsciente estético» en Jacques Rancière, conviene advertir que el autor francés, si bien rehúsa exponer un análisis del inconsciente en Freud o cómo la noción de inconsciente se aplica a la interpretación de obras de arte, aduce que la preexistencia de un «pensamiento inconsciente» implicaría obviamente un pensamiento, pero también un no-pensamiento en el horizonte de la estética. Ver Rancière en Referencias.



En síntesis, es a través de esta discusión, marcada por el inconsciente óptico/político, que se examinarán dos máquinas de imágenes: i) una máquina de desclasificación de archivos que, a pesar de llegar a destiempo del complot perpetrado contra el Gobierno de la Unidad Popular, ha funcionado como un inconsciente óptico de lo que durante cuarenta, cincuenta años, se preservó como sospecha; ii) una máquina de arte que, operando en un tiempo distinto del complot, transformó la censura de una imagen en una conciencia táctica dentro de la propia matriz política que había confabulado contra el Gobierno de la Unidad Popular.

## Anaconda Copper Mining Company

El 19 de noviembre de 1970, el director de la Agencia Central de Inteligencia (CIA), Richard Helms, envió al consejero de Seguridad Nacional de Estados Unidos, Henry Kissinger, un reporte confidencial bajo el título «Post Mortem on the Chilean Presidential Election», cuyo contenido apuntaba a desligarse de responsabilidades ante el triunfo del candidato socialista Salvador Allende, dado que el «espectro de su victoria –argüía Helms– era aparente, en realidad reconocible, incluso ya en 1968».<sup>7</sup> Dejando en suspenso la ruina histórica que estaría por venir años después, la calculada evasiva del director de la CIA se debía a la discrepancia con el exceso de «filosofía» que había primado en el Departamento de Estado al desincentivar un corte certero y rotundo. Ello resultaba además incongruente con las presiones que venían realizando las empresas estadounidenses al intentar dirigir los resultados de las elecciones presidenciales en la primera mitad de 1970, durante la campaña entre Arturo Alessandri, Radomiro Tomic y Salvador Allende.

Estas presiones económicas habían comenzado con años de anticipación y respondían, entre otras, a los intereses de empresas como el conglomerado International Telephone & Telegraph (ITT) y la compañía minera Anaconda Copper Mining Company. Esta última reconocida como una de las principales compañías norteamericanas, tipo *trust*, extractora de cobre a nivel mundial a comienzos del siglo xx, la que luego se diversificaría hacia otros metales como el aluminio, la plata y el uranio, y cuyo directorio pretendió inyectar amplias sumas de dinero a la campaña presidencial de Jorge Alessandri en 1970, con la cooperación de la CIA y el Departamento de Estado.

El desarrollo del complot quedó expresado bajo un críptico mensaje telegramático denominado «The electoral stakes, the pot and the jockey with the money», enviado por embajador de Estados Unidos, Edward Korry, el 28 de abril de 1970 (documentado en Comité Church).<sup>8</sup> En dicho documento se devela no solo el epígrafe del intervencionismo

7 «Documentos desclasificados: Cómo Jorge Alessandri buscó apoyo clandestino de EE. UU. en 1970». Crónica de Peter Kornbluh, CIPER (12 de diciembre de 2007). <https://www.ciperchile.cl/2007/12/12/documentos-desclasificados-como-jorge-alessandri-busco-apoyo-clandestino-de-eeuu/>. Para un estudio en profundidad sobre estos documentos, ver Kornbluh en Referencias.

8 El Comité Selecto del Senado de los Estados Unidos para el Estudio de las Operaciones Gubernamentales Respecto a

norteamericano sobre el Estado chileno, sino que también la huella de dependencias geopolíticas sobre cuestiones tan comunes en esos años como el extractivismo territorial: durante la década del veinte, Anaconda Corp. comenzó a explotar la principal mina de cobre en el mundo, Chuquicamata, y otros yacimientos cupríferos en el norte de Chile.<sup>9</sup> Así como con respecto a las garantías económicas de las inversiones extranjeras: los intereses de Anaconda Corp. no solo se veían amenazados por los planes de regularización de explotación de recursos naturales, también, y sobre todo, por la nacionalización del cobre que venían impulsando los candidatos de centro y el programa de Allende, en particular.

Anaconda is right to be alarmed about its future if Alessandri is elected. Tomic and Allende would nationalize copper. Tomic would seek to maintain some acceptable relationship with the us. Allende would not hence negotiation would still be involved with Tomic while expropriation without compensation would follow an Allende victory. The point is that I sympathize with Mr. Parkinson's concerns for the interest of his company (Korry, «The electoral stakes, the pot and the jockey with the money» 2, 1970).

I recognize of course that once the us business community makes its contributions to the Alessandri kitty (and Anaconda has good reason to contribute alone the aforementioned maximum of US500.000) it will be difficult to maintain a USG posture of neutrality and non-involvement (Korry, «The electoral stakes, the pot and the jockey with the money» 7, 1970).

La conclusión del mismo embajador Korry, sin embargo, apelaba a cuestiones de índole mucho más especulativas, puesto que no avizoraba problemas solo materiales, sino también psicológicos.

I would understand a theoretical case to help both Alessandri and Tomic to defeat the castrist Allende and to demonstrate a hedging us sympathy to each. I cannot see any theoretical advantage in helping one to fight the other with indirect benefits to Allende particularly when such a commitment could not be «discreet», and when such USG intervention would lead to the further indirect «commitment» to bail out the new government whenever it got into trouble. This longer-term implication of «commitment» is of very great interest to both the Alessandri and Tomic camps in both psychological and material terms (Korry, «The electoral stakes, the pot and the jockey with the money» 11, 1970).

---

las Actividades de Inteligencia («Comité Church», en alusión al senador demócrata que lo presidió, Frank Church), funcionó entre 1975 y 1976, teniendo como propósito investigar las operaciones de los servicios de inteligencia y de seguridad de Estados Unidos.

<sup>9</sup> En la propiedad de Anaconda Corp. participaron inicialmente la familia Rothschild y posteriormente Henry Rogers, Thomas Lawson y William Rockefeller. La compañía adquirió dos yacimientos ubicados en el norte de Chile: en 1917 Potrerillos (originalmente Andes Copper Company) y en 1923 el yacimiento de Chuquicamata (originalmente Chile Exploration Company) –esta última, en ese entonces, de propiedad de la familia Guggenheim–. Ver Vergara en Referencias. Cf. Alvear Urrutia en Referencias.



Recalled by State  
Department of State  
TELEGRAM  
A. C. C. C.

SECRET 827 FILE COPY

PAGE 01 SANTIAGO 01538 01 OF 03 282051Z

92  
ACTION SS-45

INFO OCT-01 /046 W

R 282000Z APR 70  
FM AMEMBASSY SANTIAGO  
TO SECSTATE WASHDC 2230

- BEHR
- BERNSTEIN
- CHAPIN
- HOLDRISS
- KENNEDY
- 0322 PULAM
- LORD/RODRIGUEZ
- LYNN
- MORRIS
- OSGOOD
- ROBINSON
- SAUNDERS
- SMYSER
- SOLLENBERG

SECRET SECTION 1 OF 3 SANTIAGO 1538/1

EXDIS

SUBJ: THE ELECTORAL STAKES, THE POT AND THE JOCKEY WITH THE MONEY

REF: MEMCON APRIL 10 ANACONDA-MEYER

1. (SUMMARY) THE FOLLOWING COMMENTS ARE DESIGNED FOR THOSE ASSESSING THE CASE FOR USG ELECTORAL INTERVENTION MADE TO DEPT BY ANACONDA BOARD CHAIRMAN PARKINSON IN PRESENCE OF COUNCIL FOR LATIN AMERICA EXECUTIVES APRIL 10. WHATEVER OTHER JUDGMENTS MAY BE INVOLVED THERE IS ONE OVERWHELMING PRACTICAL OBSTACLE: THE IMPOSSIBILITY OF MAINTAINING A COVER OF DISCRETION FOR ANY SUCH SUGGESTED US ACTION. PARKINSON HAS MANY OF HIS FACTS WRONG TOO ABOUT ALESSANDRI'S CAMPAIGN FINANCES, PARTICULARLY THE LACK OF ANY EVIDENCE OF MEDIA ADVERTISING SHORTAGE IN ALESSANDRI'S BEHALF AND THE EASY CAPACITY OF HIS CHILEAN SUPPORTERS TO PROVIDE THE NECESSARY CASH INSTEAD OF ENGAGING IN FLIGHT OF CAPITAL. ALSO US OPPOSITION TO CANDIDATE OF CHRISTIAN DEMOCRATS WHO CONTROL GOVT AND LARGEST SINGLE PARTY WOULD DOUBTLESS PRODUCE A NEGATIVE REACTION THAT WOULD DO HARM TO IMMEDIATE AND LONGER TERM US INTERESTS. THUS I REMAIN PERSUADED THAT IT IS TO OUR BENEFIT THAT WE REMAIN UNINVOLVED IN THE CAMPAIGN OF ANY ASPIRANTS TO THE CHILEAN PRESIDENCY AND TO PROLONG THE CURRENT TOTAL LACK OF ANY MENTION OF THE US IN THE CAMPAIGN. I RECOGNIZE THAT IT WILL NOT MAKE THE US "POPULAR" WITH THE PARTY (AS DISTINCT FROM THE MASS) AND I AM DELIBERATELY FOCUSING RESPONSIBILITY ON ME FOR THE DECISION IN RESPONSE TO THE SOLICITING OF ALESSANDRI AND

DECLASSIFIED  
EO 12958, 25  
NOV 03 11 11 AM '97  
By: [unclear] / Date: 13 JUN 07

(p) 13

**FIGURA 2**  
Documento desclasificado, «The electoral stakes, the pot and the jockey with the money» (1970).  
Fuente: nsarchive.org

MEETING WITH PRESIDENT  
ON CHILE AT 1525 SEPT 15, '70  
PRESENT: JOHN MITCHELL & HENRY KISSINGER

1 in 10 chance perhaps, but save Chile!

with spending

not enough risk involved

no involvement of embassy

\$50,000,000 available, more if necessary

full-time job - but men we have

same plan

make the economy scream

48 hours for plan of action

White papers, Mr. M

Schlesinger

MEETING WITH THE PRESIDENT  
ON CHILE  
1525, 15 SEPTEMBER 1970. -- PRESENT WERE: JOHN MITCHELL AND HENRY KISSINGER

07688

copy 3  
741

**FIGURA 3**

Documento desclasificado, «Meeting  
with President on Chile at 15:25» (1970).

Fuente: nsarchive.org

La fallida intervención de las elecciones acarrió un desfase a la larga imposible de superar una vez consumada la ratificación de la legalidad instituyente de la nueva Presidencia, a ejecutar por el Congreso pleno el 24 de octubre de 1970. La urgencia obligaba a la toma de medidas inmediatas para impedir la ratificación. Sin embargo, a consideración del memorando enviado por Henry A. Kissinger al National Security Council (NSC) el 5 de noviembre de 1970, se desistió de intervenir de manera hostil, bajo otra modalidad de injerencia que, igualmente hostil, se pudiese encubrir bajo la trama geopolítica del «modus vivendi».

Contrary to your usual practice of not making a decision at NSC meetings, it is essential that you make it crystal clear where you stand on this issue at today's meeting. If all concerned do not understand that you want Allende opposed as strongly as we can, the result will be a steady drift toward the modus vivendi approach (Kissinger, «NSC Meeting» 1970).

Esta ética diplomática, con sus propias insidias internas, no dejaba realmente espacio a ninguna forma de vida que garantizara la paz, su única opción era una estrategia de coacción y presión económica que facilitara el descalabro del nuevo Gobierno. Opción que ya había quedado sellada, el 15 de septiembre de 1970, con la asfixiante frase de Nixon: «Make the Economy Scream» («Meeting With President on Chile at 15:25» 1970).

La economía socialista se transformaba así en una zona cada vez más amenazante para los intereses estadounidenses, del mismo modo que la posibilidad de albergar un «compromiso» en el tiempo con las opciones liberales latinoamericanas si la caída de Allende no se producía en el corto plazo. Este grado de especulación, empero, no podía inhibir las acciones orientadas a garantizar la inversión extranjera. La inminente nacionalización del cobre no hizo más que fortalecer el declive y el apaciguamiento de la fiebre extractivista, lo que finalmente se produjo en 1977, seis años después de que la explotación del mineral fuese legislada bajo el control total del Estado chileno.<sup>10</sup>

Se sabe que Allende, inmediatamente asumido su mandato, envió al Congreso el «Proyecto de Reforma Constitucional» con fecha del 21 de diciembre de 1970, cuyo propósito era modificar el artículo n° 10 de la Constitución respecto de las facultades del Estado para la nacionalización de recursos mineros:<sup>11</sup>

10 Ver «El cobre: el sueldo de Chile», en Archivo Nacional: <https://www.archivonacional.gob.cl/el-cobre-el-sueldo-de-chile-para-conquistar-la-independencia-economica#:~:text=El%2011%20de%20julio%20de,naturales%20existentes%20en%20el%20pa%C3%ADs>

11 Iniciado como el proceso de «chilenización del cobre» en 1966, el Estado logró que el Congreso aprobara la Ley n° 16.425 que determinaba la creación de sociedades mixtas con las empresas extranjeras en las cuales el Estado tendría propiedad sobre los yacimientos. Este proceso permitió la creación de una Corporación del Cobre en que el Estado asumió la participación del 51 % en los yacimientos más relevantes: Chuquicamata, El Teniente y Salvador. En septiembre de 1973 el Estado chileno alcanzó más del 90 % de la producción cuprífera, y luego del golpe cívico-militar, el manejo estatal de las explotaciones de cobre disminuyó al 30 %. Finalmente, debido a la crisis económica provocada por la dictadura en 1982, Pinochet dictó el Decreto Ley n° 18.097 que permitía a capitales extranjeros la concesión privilegiada de las explotaciones mineras chilenas. Para contrastar estos aspectos ver Zauschquevich y Sutulov; Poveda Bonilla.

Quando el interés de la comunidad nacional lo exija, la ley podrá nacionalizar o reservar al Estado el dominio exclusivo de recursos naturales, bienes de producción u otros bienes que declare de importancia preeminente para la vida económica, social o cultural del país. [...] El Estado tiene el dominio absoluto, exclusivo, inalienable e imprescriptible de todas las minas, las covaderas, las arenas metalíferas, los salares, los depósitos de carbón e hidrocarburos y demás sustancias fósiles, con excepción de las arcillas superficiales (Documento «Ley 17.426», 1971).

El 11 de julio de 1971, el Congreso Nacional aprobó por unanimidad la reforma del artículo n° 10 de la Constitución Política de 1925, abriendo con ello una expectativa emancipadora respecto de un estadio de no dependencia económica, constituyendo así la *tabula rasa* sobre la cual se reivindicaba un desarrollo basado en el principio nacionalista, en la propiedad estatal y en las riquezas estratégicas. Animado por este espíritu, en su discurso en la Plaza de Los Héroes de Rancagua, el 11 de julio de 1971, Allende reiteró el significado histórico de aquella reforma que daría pie en firme al Programa de Gobierno de la Unidad Popular: «[el país] empieza el camino definitivo de su independencia económica, que significa su plena independencia política».

Así, a pesar del instante heroico, detrás de él se fraguaba un complot que no dejaría espacio a la emancipación popular. Esta independencia económica no sería plena ni mucho menos permanente, su flaqueza se vería atravesada por la inopia de un pensamiento político, acaso determinada por el inconsciente óptico de otras formas de ver y conocer, impensadas para el Gobierno de la Unidad Popular.

### *Map of Chile (Anaconda)*

Un par de años antes del cierre definitivo de las operaciones de Anaconda Copper Mining Company en el desierto de Atacama, el artista Juan Downey, radicado en Nueva York y dedicado a explorar las tecnologías New Age, así como los estados sensoriales de los objetos a través de energías invisibles,<sup>12</sup> se detenía en las voraces operaciones del gigante minero por medio de su instalación *Map of Chile (Anaconda)* (1975). Utilizando una serpiente boa constrictora que se arrastraba viva sobre un mapa de Chile, en referencia a Anaconda Corp., Downey daba cuenta alegórica de la insidiosa huella dejada por aquella compañía durante sus años de extractivismo en la región nortina, y quizá, sin pensarlo, insinuaba la subalterna posición de la cultura artística latinoamericana bajo el filantropismo norteamericano. En el marco de la exhibición titulada «Energy System», realizada en el Center for Inter-American Relations (CIAR) en abril

---

12 En esta línea se ha de considerar Raindance Corporation y su *journal Radical Software*, cuna de las principales prácticas artísticas en torno a un «ecología mediática», en la cual participaba activamente Downey. Fuente: <http://www.radicalsoftware.org/>. Mayores antecedentes en González y Ramírez, y en la entrada «Ojo pensante», en Gómez-Moya y Valderrama.



#### FIGURA 4

Instalación, *Map of Chile (Anaconda)* (1975),  
 Juan Downey. Foto: Harry Shunk.  
 Archivo: Juan Downey Foundation.

de 1975 en Nueva York,<sup>13</sup> sede de lo que posteriormente sería Americas Society/Council of the Americas,<sup>14</sup> la obra no tardó en verse intervenida por el directorio de la misma institución. El CIAR decidió retirar el espécimen constrictor dejando solo el poliedro que, en función de jaula sobre el piso, daba formato a la obra; el artista lo aceptó de ese modo, no sin antes dejar escrito sobre un papel lo acontecido:

Absent Anaconda / I was ordered today to remove a live snake from my work of art (Downey 1975).

13 La exposición «Energy Systems» se realizó en el Center for Inter-American Relations, Nueva York, del 23 de abril al 11 de mayo de 1975.

14 La galería de Americas Society ha representado un importante espacio de divulgación de arte contemporáneo chileno. Una experiencia significativa resultó el proyecto colectivo «Backyard» (2004), básicamente debido a las polémicas que allí surgieron con los acontecimientos del 11 de septiembre en ambos países.

La creación del CIAR ocurrió en 1965 a través del fideicomiso Rockefeller Brothers Fund. (RBF),<sup>15</sup> liderado por David Rockefeller, cuya misión consistía en la educación, el diálogo y el debate sobre los problemas políticos, económicos y sociales de toda América. Buscando subrayar la comprensión cultural de las relaciones interamericanas, el centro reunió a empresarios, profesionales, artistas, educadores y escritores en torno al fortalecimiento de programas públicos, artes visuales, escénicas y literarias. Sin embargo, a pesar de estas preocupaciones sobre la cultura hemisférica, el CIAR de aquellos años también mantenía una especial atención a las relaciones geopolíticas, particularmente las que irradiaban de los temblores de la Guerra Fría, pero con igual preocupación demostraba inquietud por el avance de modelos procomunistas alrededor de los países periféricos en Latinoamérica.

La misión del CIAR, desde su creación, estuvo orientada a resguardar los intereses ideológicos del fideicomiso RBF, los que habitualmente se declaraban a través del programa *Special Studies* que desarrolló la fundación entre 1956 y 1961. A mediados de la década del cincuenta, el RBF convocó a líderes de una amplia variedad de campos, incluidos el Gobierno, los negocios y la academia, para explorar y definir los «problemas y oportunidades» que enfrentaría Estados Unidos en los siguientes años. La primera etapa de *Special Studies* fue dirigida por Henry Kissinger, quien ejerció como editor general de una serie de informes sobre aspectos diversos de la política exterior e interior de Estados Unidos. Kissinger, en ese momento profesor y director del Seminario Internacional de la Universidad de Harvard, coordinó la revisión crítica y la edición de artículos con la contribución de especialistas en ámbitos que incluían desde la historia, la economía y las ciencias políticas, hasta la educación, la sociología y los estudios de área. Estos documentos se utilizaron luego como insumos para la creación de paneles de expertos que se dieron a la tarea de generar seis informes: Panel I: «El desafío de mediados de siglo para la política exterior de EE. UU.»; Panel II: «Seguridad Internacional: El aspecto militar»; Panel III: «Política económica exterior para el siglo xx»; Panel IV: «El desafío de América: sus aspectos económicos y sociales»; Panel V: «La búsqueda de la excelencia: la educación y el futuro de América»; y Panel VI: «El poder de la idea democrática».

Tiempo después de la publicación de los seis informes, algunos miembros seleccionados de los paneles formaron un nuevo comité editorial para revisar el trabajo, elaborar una nueva declaración introductoria y publicar un volumen compilado dirigido a un público más general bajo el título *Prospect for America. The Rockefeller Panel Reports* (1958-1961).<sup>16</sup>

El CIAR, por lo tanto, al tener una función más específica en torno a la promoción de los encuentros interamericanos, no fomentaba únicamente la exploración de las

---

15 Abreviatura de Rockefeller Brothers Fund., corresponde a la fundación familiar privada conformada por los cinco hijos del filántropo John D. Rockefeller Jr. en 1940. Fuente: <https://www.rbf.org/>

16 Lejos de acotar los ámbitos de interés geopolítico, el RBF inició una segunda etapa de los *Special Studies*, esta vez orientado a examinar las artes escénicas norteamericanas, logrando publicar *The Performing Arts: Problems and Prospects* (1965).



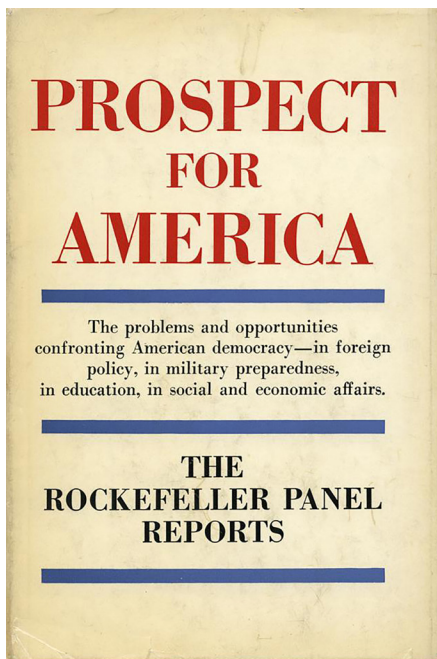
culturas y las artes del hemisferio, también leía las culturas y las artes como asuntos de interés geopolítico en el que cabía el debate, pero sobre todo una conciencia americana puesta en perspectiva, es decir, dicho en términos institucionales, su interés recaía en las causas que aceleraban la evolución del mundo moderno y, junto con ello, la previsión respecto de las situaciones que podrían derivarse de esas mismas causas.

En el caso de *Map of Chile*, se podría llegar a presuponer que la «censura» del CIAR intentaba contrarrestar no solo al espécimen-devorador que en áspera referencia a Anaconda Corp. pregonaba la obra de Downey, sino además las constrictoras circunstancias geopolíticas que imponía el país norteamericano sobre los mapas latinoamericanos y, especialmente, la contribución secreta de Estados Unidos en el golpe de Estado chileno. Suceso, por cierto, en que el exdirector de *Special Studies* había tenido un rol protagónico, tanto en las negociaciones previas de 1970 para impedir el triunfo de Salvador Allende como en la misma catástrofe de 1973.<sup>17</sup> De ahí que *Map of Chile* constituyera antes una fisura táctica dentro del mapa global de las relaciones interamericanas representadas por el mismo CIAR, que una simple referencia al hambre voraz de las compañías extractivistas y transnacionales como Anaconda Corp. Del espécimen se podían levantar múltiples analogías y equivalencias, tanto por el carácter apacible y la geografía serpenteante del país trasandino como por el sigilo no confiable que encarnaba la potencia imperialista, en correlato con la misma naturaleza opresora que habitualmente recae sobre una *Boa constrictor*.

Es por ello que no es sencillo omitir el encuentro arte local/extractivismo global que se daba en aquellos años entre subvenciones artístico-políticas:

The political implications of the snake and its allusion to Anaconda Copper were apparently not lost on CIAR leadership. They were well aware that, for Downey and other left-leaning critics, Anaconda Copper served as a prime symbol for the US economic forces that fueled the Pinochet coup. But neither were the CIAR's own ties to the mining conglomerate lost on Downey. Board chairman Rockefeller's Chase Manhattan Bank had been Anaconda's main creditor throughout the 1960's, and his great uncle, William Rockefeller Jr., had owned the company in its early years and overseen its expansion in the late 1800's. In the loaded game of cultural chess in which Rockefeller, the CIAR, and artists like Downey were engaged, *Map of Chile* thus contributed to what Luis Pérez Oramas –using the framework of Michel de Certeau– refers to as a «succession of tactical moves at the heart of a strategic institution» (Bozer 20).

17 A pesar de las evidencias en documentos desclasificados por Estados Unidos, Kissinger se ha encargado de contradecir las diversas acusaciones chilenas y norteamericanas en una serie de libros compilados bajo el título *Mis memorias*, volumen I y II. Para sus versiones en castellano, ver Kissinger en Referencias.



**FIGURA 5**

Portada libro *Prospect for America* (1958).

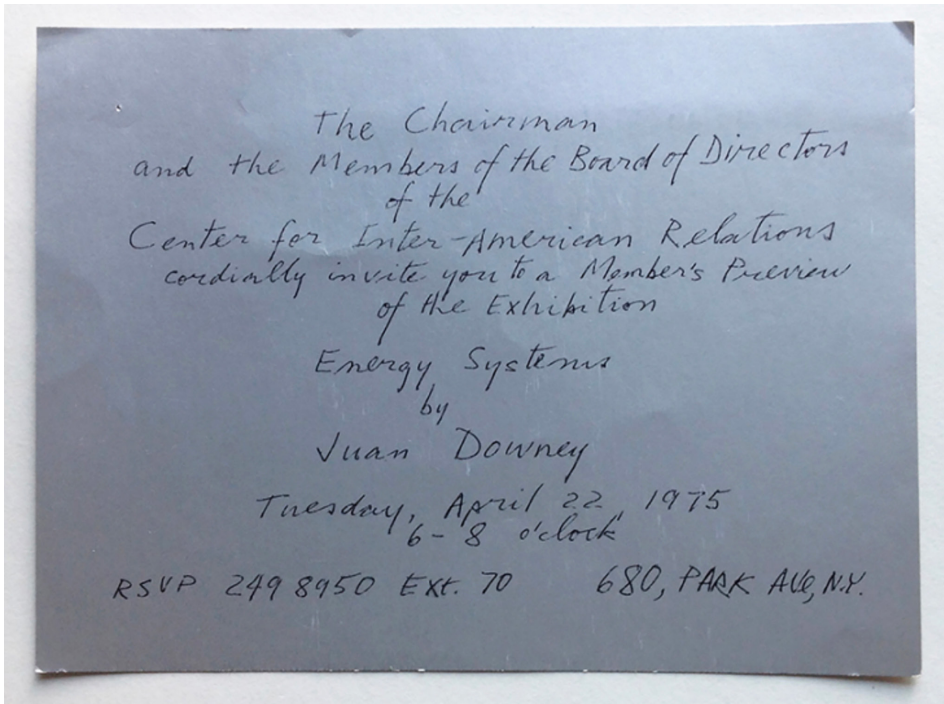
Fuente: Rockefeller Brothers Fund.

En clave de sucesión de movimientos tácticos al interior de una institución estratégica, tal como lo sugiere la historiadora Julia Bozer, siguiendo la lectura del escritor y curador Pérez Oramas,<sup>18</sup> cabría entonces pensar menos en las censuras simbólicas de las agencias culturales internacionales, con sus anhelos cosmopolitas de aparente interamericanismo, que en las sinuosas capas escalares dejadas por *Map of Chile* al interior de una poderosa institución de alcance cultural para toda América. La historicidad de estas capas, sin embargo, no ha sido suficiente para deshacer las narrativas míticas que, en virtud de esta obra, han recaído sobre un costado de la historia tectónica y política de Chile:

A pesar de la condena aquí predominante a una corporación, es también una fuerza eterna y ctónica, casi geológica, la que con la anaconda emerge sobre la geografía dominante y compartimentalizada por los regímenes topográficos del poder. Como una emergencia de lo telúrico sobre la política y sus fracasos. Acaso un síntoma de las transformaciones que la obra en general de Downey venía asumiendo. Tras esa reversibilidad de lo simbólico se postula la reversibilidad de la historia. En el espacio y en el tiempo. En la tierra y en lo social. En Gaia (Buntinx 228).

---

18 Ver Pérez Oramas en Referencias.

**FIGURA 6**

Invitación a exposición «Energy Systems», Juan Downey.  
 Center for Inter-American Relations, Nueva York, abril 22, 1975.  
 Fuente: CIAR. Colección privada: El Astillero.  
 Documentos de Arte Contemporáneo.

En efecto, la instalación de Downey contenía al interior del poliedro un borroso atlas de la geografía física de Chile, tripartito como era habitual en las escuelas básicas debido a su inmanejable longitud. Frágilmente coloreado por el propio artista, dejaba una imagen empobrecida e indigna de la geografía nacional y de paso interpelaba el consciente geopolítico desde Nueva York. Empero, aquí la hipótesis Gaia, insinuada por el curador peruano Gustavo Buntinx, cobra un valor universal que tiende a alejarse de la reversabilidad de la historia, mientras que la metáfora telúrica no hace más que invisibilizar el efecto *post festum*, *pestum* dejado por la dictadura. Se trata pues del reverso de una obra que funciona en el confort del destiempo o, mejor dicho, en un tiempo de la obra distinto al tiempo de la política. Así, y a pesar de no llegar a rebatir oportunamente los fatídicos hechos complotados por Estados Unidos, la historicidad de las capas tectónicas de *Map of Chile* competen a un inconsciente de obra que avanzó de una manera singularmente diacrónica a la enmienda n° 10 que ya había comenzado a sellar el destino de la corporación minera en 1971.

Lejos de adentrarse en las maquinaciones perpetradas por Anaconda Corp. contra el Gobierno de la Unidad Popular, el artista chileno gozaba de una pericia óptica que, en este caso, operaría con una conciencia táctica y, al mismo tiempo, con un inconsciente político. Táctica en cuanto introdujo el deseo de ser devorado por la institucionalidad estratégica: «Hoy me ordenaron quitar una serpiente viva de mi obra de arte», frase escrita que servirá de imagen y documento de validación para una historia del arte subalterno<sup>19</sup> y que, a su vez, adquirirá un efecto aurático como parte de la obra misma; e inconsciente al contubernio que, en paralelo, había transformado las utilidades producidas por Anaconda Corp. en instrumentos financieros para intervenir algo más que la tierra cobriza del desierto. Downey, preocupado por denunciar el extractivismo sin límites de la compañía, parecía no advertir que el Gobierno de la Unidad Popular, al provocar la nacionalización de la explotación cuprífera, terminó invocando la textualidad de *Prospect for America* por medio de una intervención que, en su hostil reverso, estaba destinada a socavar el subsuelo de la política chilena y, en su amable anverso, sostenía una institución para el encuentro subalterno de la sociedad, la cultura y las artes interamericanas.<sup>20</sup>

Detrás de Anaconda Corp., a pesar del declive definitivo de la empresa en 1977, quedarán resonando los documentos que revelaron los intereses de empresas nacionales, como el periódico *El Mercurio*, bajo el grupo económico de la familia Edwards, y la minera norteamericana una vez instalada la posibilidad de complotar contra el nuevo Gobierno de izquierda. El arte de Downey, mientras tanto, sumido en sus propias energías invisibles, se instalaba en un tiempo alejado de la debacle política generada por las instituciones que acogían su propia obra, dejando al fin solo una imagen reptante entre arte y política. Sin embargo, este aparente inconsciente de lo no visto o lo no pensado consistía, precisamente, en que la instalación contenía una narrativa invisible sobre la ideología del complot; eso es, su inconsciente político. Es decir, su vaciado (su censura) se transformaría no solo en índice de un acontecimiento entre arte y política, sino que, además, la fragilidad de su registro fotográfico quedaría como un pensamiento sobre el inconsciente de la imagen.

---

19 Estas preocupaciones de Downey también se podrían ponderar como narraciones anticipatorias del extractivismo global, acaso en el devenir de una nueva época geológica caracterizada irónicamente por el impacto del ser humano sobre la tierra. Desde una crítica subalterna contemporánea, se puede reconocer el trabajo de la artista chileno-suiza, Ingrid Wildi, quien detona esta política de las transferencias en el caso de la explotación del cobre en norte del país, como metáfora «conductista» poscolonial. Ver Wildi en Referencias.

20 El artista chileno habitualmente incursionaba en movilizaciones de contrapropaganda, apropiándose de imágenes de empresas norteamericanas. Es el caso de *Boycott Grapes*, una acción de 1969 en apoyo a la huelga de inmigrantes en los campos agrícolas en Estados Unidos: «Para participar y apoyar la Huelga de los Chicanos (mexicanos-estadounidenses) que recogen la uva en California. Imprimí (serigrafía) sobre doscientas cincuenta camisetas de algodón las palabras *Boycott Grapes* y el emblema de la huelga» (Downey 1972). Documentado en: <https://www.surdoc.cl/registro/2-4383>

## Comentarios finales

Ya sea que se trate de documentos políticos o documentos de arte, las huellas visuales del complot, detrás del caso descrito, han quedado como imágenes dañadas, sucias, deterioradas por sus propias tecnologías narrativas. A pesar de la opacidad y la textura dejada por el polvo del tóner, el rastro de las tabulaciones en máquinas de escribir y los párrafos corregidos a mano alzada sobre impresiones de télex, por un lado, y a pesar de las fotografías circunstanciales de exposiciones o los simples registros testimoniales de obras censuradas, por el otro, estos documentos contienen huellas de mensajes, diálogos y discrepancias que demuestran una inteligencia óptica y, al mismo tiempo, política.

En razón de ello, a las dos máquinas de imágenes analizadas se pueden agregar los siguientes comentarios finales:

i) Entre los documentos liberados por el National Security Archive (NSA) a finales de la década del noventa, se encuentran transcripciones de telegramas, cables y llamadas telefónicas que revelan las huellas de un complot motivado por los intereses económicos de Anaconda Corp. y otras compañías norteamericanas. Estos documentos, hoy en día reconocidos como parte de un archivo secreto, no constituyeron imágenes en sí solo hasta que fueron liberadas como registros de un acontecimiento histórico que atravesó al Gobierno de la Unidad Popular.

Hay, en estas imágenes, la evidencia de un inconsciente que se produce por la máquina de desclasificación que llega a destiempo, pero también por las sombras que aparecen iluminando o revelando la conspiración. Así, el aparato medial de la desclasificación transformó aquellas conversaciones soterradas e inescrutables en documentos visibles: papeles, hojas que se ven, se leen y se reproducen hasta transformarse en imágenes digitales y al mismo tiempo espurias, al carecer de un origen material histórico.

La función forense desplegada por el NSA es acondicionar el foro, es decir, documentar la escena de lo ocurrido. Bajo una lectura lisa es cierto que estos documentos vuelven cognoscible el secreto, funcionan como evidencia, pero de manera inversa también dejan entrever una conciencia por parte de quienes administraron la propia invisibilidad del documento; finalmente es esto lo que resume la visualidad del complot como una política de la imagen.

ii) En el campo del arte al inicio de la Unidad Popular, si bien la visualidad del complot rara vez fue problematizada bajo la relación arte-política, se pueden advertir intentos de infiltración o distribución activa de imágenes en circuitos ideológicos, principalmente en las prácticas visuales y poéticas en torno a los conceptualismos latinoamericanos arte-vida.

Los registros que han quedado de la obra *Map of Chile*, en el CIAR, ilustran más bien una especie de conciencia táctica, ya que en dichos espacios habitualmente las prácticas artísticas cumplían un rol inclusivo y afirmativo del cosmopolitismo cultural. No ha de extrañar, por tanto, que muchos y muchas artistas latinoamericanas hayan encontrado allí modos de operar institucionalmente, los que oscilaban entre lo

ideológico y lo cultural respecto de las políticas en el arte (Falconi y Rangel). Específicamente, en la instalación del artista chileno se puede argüir que la relación arte y política no se presentaba como *una conflictuación ideológico-cultural* (Richard), sino como una alegórica invertida del complot –siguiendo los términos de Jameson– entre el CIAR, el RBF y la trayectoria de Anaconda Corp. en Chile, a pesar de que el propio Downey probablemente no estuviese pensando en ello –fondo geopolítico en el que finalmente habría quedado invisibilizado el mismo golpe de Estado–.

Del mismo modo, también se puede sostener que si existe una política de la imagen cernida por medio de la obra de Downey, esta no emerge con la instalación plena, más bien irrumpe con la ausencia de la especie ofidia, cuyo conflicto solo queda expresado en el mensaje escrito que denunciaba la censura. Precisamente, se puede indicar que es esta imagen el resultado de un inconsciente político: un pensamiento en obra que, fuera del tiempo lineal de los sucesos políticos, no se podría pensar sin la misma censura transformada anacrónicamente en imagen del arte y la política.

## Referencias

- Alvear Urrutia, Jorge. *Chile. Nuestro cobre: Chuquicamata, El Salvador, Potrerillos, El Teniente, Enami, Mantos Blancos y Andina*. Editorial Lastra, 1975.
- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica». *Discursos Interrumpidos*, 1989 [1934], pp. 15-57.
- . «Sobre el concepto de historia». *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, 1989 [1931], pp. 173-191.
- Bozer, Julian. «Juan Downey's "Anaconda" Map of Chile, 1975». *Shift*, nº 11, 2018, pp. 17-30.
- Brea, José Luis. «Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image». *Arte, archivo y tecnología*. Eds. Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya. Ediciones Finis Terrae, 2012.
- Buntinx, Gustavo. «Contra las sombras de Juan Downey, hacia la oscuridad y la luz». *Juan Downey, The Invisible Architect*. Ed. Valerie Smith. MIT List Visual Arts Center/Bronx Museum of the Arts, 2011, pp. 221-233.
- Contraloría General de la República. «Ley 17.426, de 27 de abril de 1971, a la ley 17.630, de 10 de marzo de 1972». Edición oficial, La Contraloría, 1971.
- Falconi, José Luis y Gabriela Rangel. *A Principality of Its Own: 40 Years of Visual Arts at the Americas Society*. Americas Society, 2006.
- Gómez-Moya, Cristián y Miguel Valderrama. *Inventario. Hegemonía y Visualidad*, Palinodeia, 2019.
- González, Julieta y Arely Ramírez, editoras. *Una utopía de la comunicación/A Communications Utopia*. Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2013.
- Kissinger, Henry. *Mis memorias*, volumen I. Editorial Atlántida, 1979.

- —. *Mis memorias*, volumen II. Editorial Atlántida, 1982.
- Kornbluh, Peter. «Documentos desclasificados: Cómo Jorge Alessandri buscó apoyo clandestino de EE. UU. en 1970». *CIPER*, 12 dic. 2007. <https://www.ciperchile.cl/2007/12/12/documentos-desclasificados-como-jorge-alessandri-busco-apoyo-clandestino-de-eeuu/>
- —. *Pinochet desclasificado. Los archivos secretos de Estados Unidos en Chile*. Catalonia, 2023.
- Krauss, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Editorial Tecnos, 1997 [versión original: *The Optical Unconscious* 1993].
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, 1981 [Traducción: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, 1989].
- —. «Cognitive Mapping». *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. University of Illinois Press, 1988, pp. 347-360.
- —. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Verso, 1991.
- —. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Indiana University Press, 1992 [Traducción: *La estética geopolítica*, 2018].
- —. *Giro cultural. Escritos seleccionados sobre el postmodernismo. 1983-1998*. Manantial, 2002.
- Oramas, Luis Pérez. «Looking South: Strategic Visions, Tactical Revisions». *A Principality of Its Own: 40 Years of Visual Arts at the Americas Society*. Eds. José Luis Falconi y Gabriela Rangel. Americas Society, 2006.
- Poveda Bonilla, Rafael. «Estudio de caso sobre la gobernanza del cobre en Chile». *Documentos de Proyectos (LC/TS.2019/48)*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), Santiago de Chile, 2019.
- Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular*, Santiago de Chile, 1970 (sin lugar de edición).
- Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. Del Estante Editorial, 2005.
- Richard, Nelly. «Lo político en el arte: arte, política e instituciones». *emisférica*, 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones, Instituto Hemisférico de Performance y Política, NYU, 2009. <https://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>
- Rockefeller Panel Reports. *Prospect for America*. Doubleday & Co., 1961.
- —. *The Performing Arts: Problems and Prospects*. McGraw-Hill Book Company, 1965.
- Ruiz, Raúl. «Inconscientes fotográficos». *Poéticas del cine*. Ediciones UDP, 2014, pp. 70-83.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, 2014.
- Toscano, Alberto y Jeff Kinkle. *Cartografías de lo absoluto*. Materia Oscura Ediciones, 2018.
- Vergara, Ángela. «Precios fijos y raciones: la Anaconda Copper Company en Chile entre 1932 y 1958». *Investigaciones de Historia Económica*, vol. 8, n° 3, 2019, pp. 135-143. <https://doi.org/10.1016/j.ihe.2012.04.002>

- Weigel, Sigrid. «El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin». *Boletín de Estética*, n° 19, 2012, pp. 5-44.
- . «El relámpago del conocer: pintura y fotografía como palimpsesto del pensamiento benjaminiano de las imágenes». *Revista Papel Máquina*, n° 17, 2023, pp. 79-118.
- Wildi, Ingrid, editora/curadora. *Arquitectura de las transferencias. Arte, política y tecnología*. Abada Editores, 2016.
- Zauschuevich, Andrés y Alexander Sutulov, coordinadores. *El cobre chileno/Corporación del Cobre*. Editorial Universitaria, 1975.