

AISTHESIS

74

REVISTA CHILENA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

OCT | 2023



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA

INSTITUTO DE ESTÉTICA

AISTHESIS

74

REVISTA CHILENA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Octubre 2023



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA

INSTITUTO DE ESTÉTICA

AISTHESIS

REVISTA CHILENA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Nº 74 Octubre 2023

TABLA DE CONTENIDOS/CONTENTS

DOSSIER

IMÁGENES APASIONADAS. LA UNIDAD POPULAR, EL PUEBLO Y EL ALLENDISMO

Coordinado por Alejandra Castillo

- 6 - 7 Presentación
- 8 - 33 **ANTONIA VIU Y PEDRO E. MOSCOSO-FLORES**
Imágenes *por-venir*: la Unidad Popular y la invención de otros posibles
Forthcoming Images: Popular Unity and the Invention of Further Becomings
- 34 - 45 **MIGUEL VALDERRAMA**
Helvio Soto y el cine-capital
Helvio Soto and the Capital-Cinema
- 46 - 69 **CRISTIÁN GÓMEZ-MOYA**
Inconsciente óptico: desclasificación, imagen y complot.
Anaconda Copper Mining Company (1970)
y *Map of Chile (Anaconda)* (1975)
Optical Unconscious: Declassification, Image and Conspiracy.
Anaconda Copper Mining Company (1970)
and *Map of Chile (Anaconda)* (1975)
- 70 - 80 **ALEJANDRA CASTILLO**
Artefacto *stasis*
Stasis Artifact
- 81 - 107 **FERNANDA CARVAJAL**
Irrupciones trans*temporales (a 50 años del golpe de Estado)
Trans*temporal Irruptions (50 Years after the Coup d'état)
- 108 - 128 **DANTE ARIEL ARAGÓN MORENO**
De te narratur fabula: la *metalidad* militar del neoliberalismo
y las posibilidades imaginales del golpe leídas desde México
The Military *Metality* of Neoliberalism
and the Imaginary Possibilities of the Coup as Read from Mexico
- 129 - 148 **NATALIA TACCETTA**
Chile, año cero. La imagen-esperanza en el cine de la Unidad Popular
Chile, Year Zero. The Image-Hope in the Cinema of the Popular Unity

- 149 - 170 **MARIANO VÉLIZ**
Retratos cinematográficos de Salvador Allende:
tensiones entre tiempos, voces e imágenes
Cinematographic Portraits of Salvador Allende:
Tensions between Times, Voices, and Images

ARTÍCULOS

- 172 - 195 **NICOL A. BARRIA-ASENJO, DAVID PAVÓN-CUÉLLAR, HERNÁN SCHOLTEN, JOSÉ CABRERA SÁNCHEZ, JAIRO GALLO ACOSTA, JESÚS WILIAM HUANCA-AROHUANCA, ANTONIO LETELIER, ROSE GURSKI, GONZALO SALAS, TOMÁS CAYCHO-RODRÍGUEZ, ALBERTO LEÓN, JESÚS AYALA-COLQUI**
Estudios históricos y sociales sobre el trauma colectivo. Revisitando los efectos de la violencia política en contextos latinoamericanos
Historical and Social Studies on Collective Trauma:
Revisiting the Effects of Political Violence in Latin American Contexts
- 196 - 217 **FELIPE LARREA MELGAREJO**
Jorge González: síntesis y bisagra de la música popular chilena
Jorge González: Synthesis and Hinge of Chilean Popular Music
- 218 - 242 **ANTONIO RIVERA GARCÍA**
La «museificación» de la comunidad política en Boris Groys: Iconoclastia, tecnología estética del cuidado y crítica del neoliberalismo
The «Museification» of the Political Community in Boris Groys: Iconoclasm, Aesthetic Technology of Care and Critique of Neoliberalism
- 243 - 263 **CLAUDIA CAMPAÑA**
Escena de dormitorio: Una pintura inédita de Adolfo Couve y la poética de la meditación
Scene of a Bedroom: An Unpublished Painting by Adolfo Couve and the Poetry of Meditation
- 264 - 289 **RICARD HUERTA**
Diseño de museos: estéticas educativas y patrimoniales en la Ruta de la Seda
Museum Design: Educational and Heritage Aesthetics on the Silk Road
- 290 - 329 **JOSÉ IGNACIO VIELMA CABRUJA, LAURA GALLARDO FRÍAS, PAOLA VELÁSQUEZ BETANCOURT**
Tensión y elusión en la fotografía del paisaje productivo en Chile (2000-2020)
Avoidance and Tension in the Productive Landscape Photography in Chile (2000-2020)

- 330 - 362 **JOSEFINA ARRIAGADA, THÉO MILIN, MARIO AMAHIRO TUKI**
Una mirada fugaz al uso de máscaras en Rapa Nui, 1914
A Fleeting Glance at the Use of Masks in Rapa Nui (1914)
- 363 - 381 **VANINA HOFMAN MATUSEVICH Y VALENTINA MONTERO**
Poéticas anarquísticas. Algoritmos que activan el patrimonio audiovisual
Anarchival Poetics. Algorithms that Activate the Audiovisual Heritage

ENTREVISTA

- 383 - 403 **RODOLFO MARCONE-LO PRESTI**
La vida como acontecimiento sapiencial: devoción, gratitud y buen vivir.
Entrevista al filósofo chileno Gastón Soubllette Asmussen

RESEÑAS

- 405 - 408 **HÉLOÏSE ELISABETH MARIE-VINCENT**
GHISLAINE DUCATTEAU
Modalidades de memoria y archivos afectivos:
Cine de mujeres en Centroamérica
Ileana Rodríguez
- 409 - 412 **DANIELA LAGOS**
Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires
Esteban Buch
Satisfacción en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura (1976-1983)
Abel Gilbert
- 413 - 417 **FRANCISCO VEGA**
Filosofía y experimentación sonora
Gustavo Celedón
- 418 - 420 **MARÍA JOSÉ PUNTE**
El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina
Nora Domínguez

DOSSIER

IMÁGENES APASIONADAS. LA UNIDAD POPULAR, EL PUEBLO Y EL ALLENDISMO

Alejandra Castillo

ANTONIA VIU

PEDRO E. MOSCOSO FLORES

MIGUEL VALDERRAMA

CRISTIÁN GÓMEZ-MOYA

ALEJANDRA CASTILLO

FERNANDA CARVAJAL

DANTE ARIEL ARAGÓN MORENO

NATALIA TACCETTA

MARIANO VÉLIZ

Imágenes apasionadas. La Unidad Popular, el pueblo y el allendismo

Alejandra Castillo

A CARMEN BUENO. Y EN SU NOMBRE,
A TODAS QUIENES IMAGINARON OTRO CUERPO
PARA LA POLÍTICA CHILENA.

Pocas veces un gobierno tiene un nombre propio. A veces los gobiernos son recordados por el nombre de quien estuvo en la presidencia, o son incluidos en un periodo histórico que se juzga que abre o cierra una época.

El nombre propio se reserva para la particularidad, el establecimiento de un fuera de serie, un índice que separa y permite la identificación. Los gobiernos suelen parecerse unos a otros. Esa infalible regla de la similitud está dada por el aseguramiento del poder en y por la clase política, que es también una clase económica. Esa similitud y regla son alteradas por el Gobierno electo el 4 de septiembre del año 1970. Un Gobierno que, al nombrarlo, establece una identidad, pero también una interrupción de ese rosario de memorización escolar cuyas cuentas eran una interminable sucesión de nombres de presidentes unidos a fechas.

El Gobierno de la Unidad Popular es la detención de ese continuo en un nombre que desorganiza el cuerpo de la política tal como este se planteó desde la conformación de la República de Chile en el siglo XIX. Las coordenadas de lo alto y lo bajo, las jerarquías que presupone, se alteran en una adjetivación no propia de los gobiernos en Chile.

Este Gobierno, que se nombra como popular, no quiere solo poner en evidencia una mayoría eleccionaria que sí obtiene, tampoco busca solo promover una política invocando a un sujeto no previsto para la cuenta de los gobiernos de las democracias elitistas, sino que, por sobre todo, intenta organizar una política diseminada desde una compleja red descrita en la voz de lo «popular». Lo popular es un particular modo de desleer la historia nacional, de cuestionar la tradicional organización de los partidos políticos, de distorsionar el centralismo capitalino y de problematizar el modo de figuración de la diferencia sexual.

El nombre del Gobierno de la Unidad Popular pone en contigüidad dos regímenes diversos, tal vez antagónicos; uno que se centra en la organización, y otro que se ramifica en una multiplicidad de prácticas, experiencias, afectos y sujetos. Tal vez una imagen

justa de esos dos regímenes la encontremos en una de las novedosas maneras en que se piensa el poder de cuerpos en asamblea: un cordón. Un lazo cuya unidad está dada en un apretado conjunto de filamentos. Lo propio de un cordón es su extensión, la posibilidad de poner en relación a uno o más puntos, su trayectoria es sinuosa, nunca recta, describe una figura caprichosa sin un plan fijo o decretado de antemano. Una trenza que une dos, tres o más hebras de un tejido cuyos contornos se hacen visibles en el propio acto de entrecruzar una hebra con otra.

Es en esa laboriosidad de torceduras, vueltas y enlaces en la que comparece la imagen de un cordón industrial como forma del poder popular que se da durante el gobierno de Salvador Allende. Una imagen justa, justo una imagen. El cordón industrial imagina una democracia colectivista cuya perspectiva es la que da la horizontalidad de quienes no tienen otra propiedad que la del trabajo. Y es, precisamente, en esa imagen –la de un cordón, cuerda, lazo– en la que pensamos aquí las imágenes apasionadas del Gobierno de la Unidad Popular.

La Unidad Popular es una imagen que enlaza una, dos, tres... y más imágenes, voces, cantos y rostros que pasan vertiginosos ante una cámara que se fija en el paso de un camión que se ha transformado en un medio de transporte de un grupo de pasajeros que, aun apretados, no dejan de vocear con pasión la creación de poder popular mientras enseñan pancartas y carteles que declaran un incondicional apoyo al compañero presidente.

No hubo un Gobierno, antes que este, que inicia en el año 1970, que tuviera a las imágenes como soporte vital en la organización de su política. Imágenes que registran los más apasionados discursos que alguna vez fueran dichos por presidente alguno en este país; imágenes que denuncian y alertan del cotidiano sabotaje que muy pronto la derecha puso en práctica; imágenes de multitudinarias marchas, en cuyo número se exhibe el propio cuerpo como testimonio de una defensa desarmada; imágenes de reuniones assemblearias; imágenes de trabajo colectivo y voluntario; imágenes que nos faltan, pero que imaginamos como en esa voz que se infiltra en una última transmisión radial; imágenes del fin del Gobierno de la Unidad Popular con el Palacio de la Moneda en llamas; imágenes del horror del golpe militar.

El dossier «Imágenes apasionadas. La Unidad Popular, el pueblo y el allendismo», a la manera de un cordón cuya unidad está dada en la multiplicidad de hebras, busca enlazar distintas escenas visuales que dieron forma y cuerpo al Gobierno de la Unidad Popular.

Imágenes *por-venir*: la Unidad Popular y la invención de otros posibles¹

Forthcoming Images: Popular Unity and the Invention of Further Becomings

Antonia Viu
Universidad Adolfo Ibáñez
antonia.viu@uai.cl

Pedro E. Moscoso-Flores
Universidad Adolfo Ibáñez
pedro.moscoso@uai.cl

Enviado: 4 julio 2023 | **Aceptado:** 24 julio 2023

Resumen

El escrito aborda el papel de la «invención» en el proyecto de la Unidad Popular, ligada a modos de asociatividad orientados a mejorar las condiciones de vida de las y los trabajadores. Dicha asociatividad se aprecia a nivel de sus imágenes, entendiéndolas como interfaces que suscitan puntos de encuentro y trayectorias inéditas. En función de esto, proponemos otros modos de hilvanar relatos sobre la Unidad Popular, mostrando que las imágenes funcionan como registros de lo múltiple, que emergen dentro de una formación social compleja y mutante. La primera sección del texto introduce una aproximación conceptual al problema, mientras que la segunda se centra en dos hitos de la UP que inscriben la invención como un eje articulador de la redefinición de lo social: la colección «Nosotros los chilenos», de Quimantú (1971-1973), y el edificio UNCTAD III (1971-1972).

Palabras clave: Unidad Popular, imágenes, invención, UNCTAD III, colección «Nosotros los chilenos».

Abstract

The writing addresses the role of «invention» within the Popular Unity project, in terms of modes of associativity that sought to improve worker's living conditions. This can be appreciated at the level of its images, understood as interfaces that give rise to meeting points and unprecedented trajectories. Based on this, we propose other ways of stringing together stories about the Popular Unity, showing that images function as records of the multiple that emerge within a complex and changing social formation. The first section introduces a conceptual approach to the problem, while the second one focuses on two UP landmarks that inscribe invention as an articulating axis for redefining the social: the collection «Nosotros los Chilenos», by Quimantú (1971-1973), and the UNCTAD III building (1971-1972).

Keywords: Popular Unity, images, invention, UNCTAD III, «Nosotros los Chilenos» collection.

¹ Este artículo forma parte de dos proyectos: Fondecyt Regular n° 1230002y Fondecyt Regular n° 1210004. Ha sido desarrollado como parte de la investigación del Centro de Estudios Americanos de Universidad Adolfo Ibáñez, línea Prácticas materiales, sensibles y ecológicas. Epistem(étod)ologías situadas para la (re)construcción del Sur Global.

Introducción: pensar la Unidad Popular en imágenes

Para quienes crecimos en dictadura, las imágenes del Chile de la Unidad Popular se disipan entre otras, como la del bombardeo a La Moneda, el espectral último discurso de Allende transmitido por radio Magallanes, o entre las imágenes que durante casi dos décadas difundió la televisión de un país en el que el discurso oficial celebraba el golpe militar como un hito en su desarrollo, condenando el mundo de las artes, la militancia y el pensamiento a duras formas de resistencia y clandestinidad. No resulta sencillo articular los innumerables registros con los que hoy podemos reconstruir la memoria histórica de esos años, lo que muestra la profundidad de la fractura que significó la interrupción de la democracia para varias generaciones de chilenos y chilenas. Documentales, testimonios y múltiples archivos exhiben hoy con dolorosa nitidez la división que está a la base de dos mundos irreconciliables. Pero quizás la nitidez no sea la clave para imaginar un proceso que quedó truncado, precisamente porque ese carácter truncado no significó la desintegración de las fuerzas que habían sido activadas, sino que determinó su enmarañamiento en tramas mucho más difíciles de seguir.

Como expondremos en los próximos apartados, el proyecto de la Unidad Popular instaurado por el Gobierno de Salvador Allende se comprende principalmente, tanto en sus condiciones de enunciación internas como en sus recepciones posteriores, desde una lógica anclada al ideario marxista, cuya potencia reside en un proyecto de emancipación articulado por la búsqueda de superación de las condiciones de dominación impuestas por los modelos de producción del capital. Desde este encuadre, al pensar la transformación social en Chile sustentada en la «creación de una nueva humanidad», como sostuvo el mismo Allende en su discurso frente a las Naciones Unidas en el año 1972, parece no repararse en aquellas fuerzas germinativas que emergen entre los registros simbólicos y materiales que determinan los modos de existencia de ese momento histórico. Es por ello que en el presente texto proponemos un análisis orientado a abrir modos de lectura y narración alternativos respecto de algunos elementos que formaron parte del proyecto político y social del Gobierno de la Unidad Popular en Chile entre los años 1970 y 1973. Más que intentar una visión comprensivo/explicativa de los sucesos que marcaron la época, nos interesa detenernos en determinados procesos de producción sociomaterial (Gherardi) que formaron parte de dicho proyecto, como la colección «Nosotros los chilenos», de la editora estatal Quimantú (1971-1973), y el edificio UNCTAD III (actualmente Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM), construido originalmente en 1972 para funcionar como sede de la Tercera Conferencia Internacional de Comercio y Desarrollo, asamblea de las Naciones Unidas.

Cabe notar, no obstante, que más que intentar probar la existencia de un isomorfismo o de reafirmar la solidez de los principios ideológicos comunes existentes entre el proyecto editorial y el proyecto arquitectónico, sostenemos que las imágenes, en el particular sentido que les daremos aquí, ofrecen una perspectiva del proyecto de la

Unidad Popular que, atendiendo a determinadas especificidades, nos permite desde nuestro presente conjurar «nuevos» u «otros» modos de narrar o de contar historias. En una propuesta como esta, la atención hacia la *factualidad* de una historia o de una contrahistoria retrocede en favor de una *artefactualidad* (Haraway) que posibilite enfocarse en elementos generativos y germinativos que nos «hablan» de otras maneras sobre las formas de composición, descomposición y recomposición de los cuerpos a partir de un entramado de elementos humanos y más que humanos.

El desafío planteado aquí, entonces, será el de hilvanar una fabulación especulativa de la Unidad Popular, asumiendo, como proposición inicial, la necesidad de instalar un dispositivo de observación que produzca «efectos de conectividad, de personificación y de responsabilidad para un imaginario lugar-otro en el que aún podamos aprender y construir» (Haraway 28), interrumpiendo y alterando las lógicas de las imágenes visuales, para ensayar nuevas formas de acoplamiento entre el pasado y sus devenires. Este gesto atiende a la posibilidad de comprender las imágenes como máquinas que funcionan en diversos niveles, estableciéndose –más que como el producto resultante de un proceso que las precede– como una interfaz que canaliza y vehicula elementos tanto semióticos como materiales, haciendo posible que coexistan en su heterogeneidad.

Es dentro de estas posibilidades conectivas otras que ofrecen las imágenes que pensamos la «invención» como una práctica central del proyecto popular, en la medida en que se posiciona como un nodo discursivo y material que parece ir anudando y, al mismo tiempo, atravesando los relatos y las prácticas que van emergiendo de diversas maneras. En esta línea, intentaremos mostrar que el carácter inventivo de la Unidad Popular –más allá de un discurso que lo operativiza como forma de legitimación de una nueva actitud respecto del trabajo, que se traduce en modelos de comportamiento más eficientes y productivos– puede ser comprendido a la luz de potencias de la imaginación que acontecen relacionalmente, tanto en la colección del proyecto estatal de la editorial Quimantú como en el nodo arte-arquitectura que emerge como parte central del proceso de gestación, consolidación y transformación del edificio UNCTAD III.

Imágenes-máquina

Como hemos señalado previamente, en este escrito nos interesa ensayar otros modos posibles de narrar, enfocados –más que en la serie de hitos o eventos que habrían terminado por consolidar y fijar un imaginario social respecto del significante «Unidad Popular» en torno a la representación de una épica vinculada al proyecto político socialista chileno– en la posibilidad de convocar desde nuestro presente algunas de las trayectorias que refieren a un momento histórico singular, buscando «recoger», en el sentido más material del término, algunas imágenes que nos permitan ir hilvanado tentativamente un relato desde

una óptica difractiva,² es decir, desde un registro perceptivo enfocado en las velocidades, las intensidades y las disposiciones afectivas que están a la base de estas conexiones.

Con este objetivo, acudimos al registro de las imágenes y lo que ellas nos pueden aportar, ya no desde una aproximación formal, iconológica o referencial subsidiaria al lenguaje, sino respecto de cuáles son sus condiciones singulares de enunciación y materialización, atendiendo a su carácter concreto, esto es, en su condición situada o «de situación» (Stengers). Para ello referimos someramente algunas concepciones de las imágenes que nos podrían servir como soporte para justificar esta perspectiva de análisis. En primer lugar, como señala Bergson respecto de la larga discusión sobre el lugar que han ocupado las imágenes en el pensamiento de Occidente, ha existido un debate interminable e irresoluble entre las visiones de idealistas y realistas respecto de cómo se explican nuestras percepciones y las representaciones que hacemos de ellas. Al definir la imagen como «una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama representación, pero menos de lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación”» (25-26), el filósofo toma distancia de ese debate e introduce una ontología procesual según la cual el universo estaría compuesto por un conjunto de imágenes indistinguibles de la materia, con la capacidad de influenciarse e impactarse las unas a las otras, siendo el propio cuerpo una imagen privilegiada que «actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo el movimiento, con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe» (35).

De acuerdo con esta cosmovisión, las imágenes no pueden ser consideradas como el resultado de una facultad subjetiva portadora de una capacidad de representación racional de los fenómenos empíricos provenientes del aparato óptico, así como tampoco una condición propia y relativamente autónoma de los objetos con la capacidad para evocar determinados efectos preestablecidos sobre uno o varios sujetos expuestos a ellas. Las imágenes cobran así la condición de fuerzas con la potencialidad de ir corporeizándose al compás de las conexiones y mutaciones que acontecen entre materias, es decir, entre cuerpos llamados a afectarse, en distintos niveles y estratos, marcando posiciones diferenciales dentro de un proceso de devenir permanente. Siguiendo la estela del pensamiento bergsoniano, Simondon ofrece una aproximación que pone énfasis en la función de intermediación que comportan las imágenes. Para el filósofo, las imágenes son portadoras de un poder que tiene su correlato en la condición motriz o móvil primaria de los organismos, manifestándose de maneras inusitadas e invadiendo al sujeto, atestiguando de este modo una relación de exterioridad respecto

2 Como propone Karen Barad, siguiendo a Donna Haraway, la difracción «puede servir como un contrapunto útil a la reflexión: ambos son fenómenos ópticos, pero mientras que la metáfora de la reflexión refleja las tramas del espejo y la igualdad, la difracción está marcada por patrones de diferencia. Haraway enfoca nuestra atención en esta distinción figurativa, para remarcar las dificultades importantes que existen en la noción de reflexión como un tropo penetrante del conocimiento, así como también con la noción de reflexividad como método o teoría (en las ciencias sociales) de contabilidad propia que da cuenta del efecto de la teoría en el investigador o en la investigación [...] por contraste, las difracciones están vinculadas a las diferencias –diferencias que nuestras prácticas de construcción de saber generan y los efectos que tienen sobre el mundo–» (Barad 71-72) [la traducción es nuestra].

de este. Desde esta postura, las imágenes «funcionan» como fuerzas que intervienen, que inventan, que *crean* un *entre* lo subjetivo y lo objetivo, estableciendo una relación de superposición entre lo mental y lo social siempre «a medio camino», asunto que queda consignado en su apelación a la condición *numinosa* de dichas imágenes: «Toda imagen fuerte está dotada en cierto modo de un poder fantasmagórico, puesto que puede superponerse al mundo de la representación objetiva y de la situación presente, como el fantasma está llamado a pasar a través de las murallas» (14).

La tesis simondoniana supone que entre imágenes y materialidad existe un lazo indisoluble o, incluso, una indistinción entre ambos. En este sentido, la imagen emerge como una tercera vía, es decir, como una «realidad intermediaria entre lo abstracto y lo concreto, entre el yo y el mundo» (Simondon 19), con una especial capacidad de propagación que se dirime, simultáneamente, en los niveles mentales y sociales, alterando las concepciones que insisten en la existencia de un vínculo causal entre ambos, no solo entre la diversidad de cuerpos heterogéneos dentro de un espacio concreto, sino también entre el pasado y sus devenires, asunto central para el análisis que pondremos en la próxima sección. Como propone Simondon, «para la vida colectiva, y precisamente en la medida en que la imagen mental se materializa no solamente a través de procesos de causalidad acumulativa, sino también según las vías de la invención que crea objetos-imágenes estéticos, protésicos, técnicos, la imagen incorpora pasado y puede volverlo disponible para el trabajo prospectivo» (23). A la luz de lo comentado, y sentando las bases de un marco que resiste la cosmovisión de las imágenes asociadas a una condición puramente visual y figurativa, nos parece necesario centrar el foco del análisis hacia los regímenes que hacen posible la aparición de estas dentro de paisajes de relaciones compuestas por movimientos de múltiples intensidades y velocidades. Desde esta perspectiva, consideramos que las imágenes tendrían la especial capacidad de impulsarnos a imaginar otros modos de narrar, concertados alrededor de potencias sensibles que acontecen en la medida en que «co-ociden» una diversidad de elementos con proveniencias diversas y trayectorias impredecibles.

En la medida en que las imágenes se van desplegando entre movimientos, componiéndose procesualmente, y estableciendo la transmutación y la diferencia como principios articuladores, proponemos que estas pueden ser comprendidas como máquinas compuestas por diversos ensamblajes (Latour). En este sentido, el carácter ampliado de la noción de máquina que nos ofrece Guattari³ nos permite reemplazar la pregunta por el impacto causal que han tenido y actualmente tienen los «aparatos productores

3 Para Guattari, los objetos técnicos no pueden ser considerados como principios explicativos de los fenómenos, sino que se hace preciso entender las condiciones de emergencia y de funcionamiento de estos dentro de una trama mucho más amplia y compleja que refiere a la heterogeneidad de sus conexiones: «Esta "máquina" está abierta sobre el exterior, sobre su entorno maquínico y mantiene todo tipo de relaciones con componentes sociales y subjetividades individuales. Se trataría por tanto de ensanchar este concepto de *máquina tecnológica* con el de *agenciamientos maquínicos*; categoría que engloba todo lo que se desarrolla como máquina en los distintos registros y soportes ontológicos [...] En lugar de tener un *ser*, como rasgo común que habitaría el conjunto de entes maquínicos, sociales, humanos, cósmicos, tenemos, por el contrario, una máquina que desarrolla *universos de referencia*, universos ontológicos heterogéneos, marcados por curvas históricas, un factor de irreversibilidad y singularidad» (90).

de imágenes» en sus diversos soportes, por una que las propone como registros de lo múltiple que emergen dentro de una maquinaria social compleja, como en el caso del proyecto de la Unidad Popular. Ello, entendiendo que las imágenes van cobrando la dimensión de agenciamientos maquínicos que, más que referir a fenómenos exteriores a ellas, con su presencia dan testimonio de entrelazamientos posibles entre-lugares que van desplegándose rizomáticamente, mostrando un trazado de trayectorias pasadas que iteran y que se van actualizando en el presente a la luz de nuevos acoplamientos, haciendo emerger nodos singulares a partir de la activación de procesos de composición, descomposición y recomposición, generando de este modo nuevas y diferentes formas de asociatividad. Es en esta línea que quisiéramos terminar este apartado con la siguiente provocación: las imágenes siempre están *por-venir*.⁴

Imágenes de la invención

En esta segunda sección nos interesa detenernos en una cuestión que va cobrando cierta centralidad al pensar hoy el proyecto de la Unidad Popular, cuya presencia se hace manifiesta a través de diferentes soportes y registros. Nos referimos a la cuestión de la «invención», que para el Gobierno socialista de Allende se transformó en un enclave que posibilitó una vía de inscripción de las subjetividades individuales al interior de una máquina social sostenida en torno a un proyecto político colectivo que buscó transformar distintos ámbitos de la vida (social, económica, cultural, territorial, etc.). Esto se hace particularmente claro alrededor de dos iniciativas del Gobierno, en su búsqueda por transformarse en un referente inédito para la comunidad nacional e internacional: por un lado, el desarrollo del proyecto editorial Quimantú (1971-1973) y, por otro, la construcción de lo que en sus orígenes fue el edificio UNCTAD III, que se erigió para acoger en Santiago la Tercera Conferencia sobre Comercio y Desarrollo en Países del Tercer Mundo de la ONU, en el año 1972.

Si bien la noción de invención puede abordarse desde una serie de usos y significaciones, en este apartado nos interesa una aproximación afín a la que ofrece el sociólogo francés Gabriel Tarde, posicionándose críticamente frente a los modelos

4 El uso que le damos a esta noción nos remite al pensamiento deleuziano, y en ella el *por-venir* no indica en modo alguno una referencia al futuro entendida desde una cronología lineal. Haciendo uso del pensamiento bergsonian para reforzar su ontología vitalista y de la diferencia, Deleuze parece abogar por una recomposición del tiempo como duración vinculable a lo nuevo en tanto apertura y a la creación, a saber, a aquellas emergencias que acontecen entre lo virtual y lo actual, y desde donde se hace necesario entender la noción de lo «posible». En sus términos, «lo virtual no es lo mismo que lo posible: la realidad del tiempo es finalmente la afirmación de una virtualidad que se realiza y para la cual realizarse significa inventar [...] Si el pasado coexiste consigo mismo como presente, si el presente es el grado más contraído del pasado coexistente, ese mismo presente (por ser el punto exacto en el cual el pasado se lanza hacia el porvenir) se define como lo que cambia de naturaleza, lo siempre nuevo, la eternidad vital [...] Finalidad, causalidad y posibilidad se hallan siempre en relación con la cosa ya hecha, y presuponen siempre que el todo ya está dado. Cuando Bergson critica estas nociones, cuando nos habla de indeterminación, no nos está invitando a abandonar la razón sino a alcanzar la razón verdadera de la cosa en proceso de hacerse, la razón filosófica, que no es determinación sino diferencia» (42).

científico-positivistas imperantes a comienzos del siglo xx. Para dicho autor, la invención entendida como motor de desarrollo surge como producto de la vida social, en una interacción permanente entre lo conocido y aquello que va emergiendo como imprevisto producto de acoplamientos que pueden eventualmente confluir en una mente individual, aun cuando esta última no pueda proponerse como principio explicativo de lo nuevo: «la invención presenta siempre la característica de ser una intersección de rayos imitativos, una combinación original de imitaciones [...] Toda máquina nueva se compone de herramientas antiguas, de procesos antiguos compuestos de otro modo» (74). Siguiendo este trazado, que sitúa la invención en afinidad con formas de cooperación al interior de las comunidades, el análisis de Maurizio Lazzarato sobre la psicología económica de Tarde nos permite comprender que la invención no puede ser abordada desde la perspectiva de la «fuerza de trabajo», es decir, como un esfuerzo repetitivo anclado en la teoría del valor, sino que ha de ser pensada como una acción compuesta por múltiples intensidades actuando unas sobre otras en diversos niveles:

La diferencia entre la invención y el trabajo se debe precisamente a la manera diferente de actuar. La invención hace bifurcar las series causales, mientras que el trabajo se limita a reproducir los agenciamientos constituidos por el encuentro de estas mismas series [...]. La invención, al producir la composición y descomposición de los flujos de deseo y de creencias, revela ser una potencia de agenciamiento (242).

Si desde la necesidad de legitimar un proyecto político que busca transformar radicalmente la sociedad, la invención se tiende a exaltar asociada a modelos individuales cuya imitación pueda traducirse en resultados de productividad cuantificables y exhibibles, intentando fijar los agenciamientos maquínicos de las imágenes, la invención en la colección «Nosotros los chilenos» y en el edificio UNCTAD III no puede anclarse exclusivamente a procesos mentales individuales con un fin predeterminado. Como mostraremos en el próximo apartado, las imágenes de la Unidad Popular van entrelazando y componiendo un nodo trabajo-inventoría marcado por un tránsito que abandona la visión mecanicista del trabajo, en favor de una concepción de trabajo social que apuntaría «a la producción de afecciones entre cerebros, a la producción de relaciones interespirituales que involucran la voluntad, la inteligencia y la sensibilidad» (Lazzarato 250).

«Nosotros los chilenos» y *Los inventores obreros*

La colección «Nosotros los chilenos» es uno de los proyectos que tuvo mayor continuidad, y uno de los más emblemáticos, de la Editora Nacional Quimantú (1971-1973) y del Gobierno de la Unidad Popular. De hecho, entre octubre de 1971 y septiembre de 1973 se alcanzaron a publicar 49 de los 56 números proyectados, y los volúmenes solo dejaron de aparecer cuando la editorial fue cerrada por la dictadura militar. Como ha

visto Juan Cristóbal Marinello (15), la colección fue dirigida primero por Alfonso Calderón y luego por Hans Ehrmann, y se dividió en tres series, «Hoy contamos», «Cómo trabajamos» y «Primera persona», abarcando una variedad de temas como la historia, el folclore, el trabajo, el deporte, el divorcio, los pueblos originarios y la comida, entre muchos otros. Se publicaba en un formato horizontal de 18,5 × 14 cm, extendiéndose por alrededor de 96 páginas (Bravo Vargas 14), y al menos en los primeros números se registran volúmenes de impresión de 50.000 ejemplares quincenales.

Marinello explica este proyecto editorial como la construcción de una «imagen especular» de Chile, en la medida en que buscaba ofrecer una visión de qué y cómo era la nación y sus habitantes, aunque operando varias exclusiones y aceptando la heterogeneidad de una comunidad en la que nuevos actores comenzaban a visibilizarse:

la nación que emerge de «Nosotros los chilenos» es profundamente heterogénea, por lo que es imposible que el «espejo» muestre una sola imagen. De este modo, cuando un individuo «se mira» en la colección, en muchos casos no se verá reflejado a sí mismo, a través de sus características étnicas, culturales, sociales, de género, etc.; no obstante, creemos que justamente en la capacidad de observar a un «otro» y reconocerlo como un «nosotros» reside uno de los fundamentos del vínculo nacional (Bravo Vargas 36).

Una característica que aparece de manera transversal dentro de la supuesta heterogeneidad de esta imagen, con la que se espera que los lectores y lectoras se reconozcan, es la del trabajo, lo que se explicita en la serie «Cómo trabajamos», pero que también aparece reforzada en la mayoría de las fotografías de los otros números de la colección, en las que las personas retratadas siempre tienen a mano un instrumento o herramienta de trabajo, o bien aparecen junto a una máquina. Si bien Chile es descrito como un país lleno de riquezas, la colección advierte que todas ellas se han concentrado en las manos de unas pocas personas, y que además han implicado duros procesos extractivos o industriales en precarias condiciones impuestas por un sistema económico capitalista, sostenido por la explotación de la clase trabajadora: «El trabajo, una cadena insoportable para la casta que se privilegió a sí misma, es para el pueblo un arma de unión y de combate que lo ha capacitado para vencer en decisivas batallas» (Urrutia 26).

Aunque el énfasis está en el trabajo masculino, y la situación de la mujer trabajadora⁵ no se aborda sistemáticamente a lo largo de estas publicaciones, queda claro que es a

5 El estatuto de la mujer como trabajadora en este contexto no está tan claro. Aunque en los años sesenta había surgido un nuevo feminismo, que se planteaba explícitamente como objetivo la plena igualdad entre hombres y mujeres, en «Nosotros los chilenos» la mujer suele presentarse como la «compañera» del trabajador, «un complemento necesario pero carente de autonomía» (Marinello 24). La excepción es el n° 30, *La emancipación de la mujer*, de la escritora Virginia Vidal, volumen que polemiza con números anteriores como el primero y en el que, con tono risueño, Isabel Allende infantilizaba a los hombres apelando a un supuesto «matriarcado a la chilena»: «Lo más pintoresco de este matriarcado a la chilena es que no ha necesitado de escándalo alguno para imponerse. Las mujeres usan y abusan de sus ventajas, pero tienen la habilidad de hacerles creer a los hombres que ellos son los amos: así todo el mundo queda contento...» (Allende 85). Virginia Vidal, en cambio, pone en duda la eficacia de lo planteado por Isabel Allende, caracterizando las labores del hogar como «esclavitud» y no como trabajo, y abogando por labores que permitan la

partir de la imagen-trabajo que va cobrando densidad la máquina social en la colección. Como demuestra la gran abundancia de fotografías, el trabajo también permite introducir a otros actores sociales como las personas mayores, mediante retratos que resaltan un semblante digno y surcado de arrugas producto de su labor de años, así como también a los trabajadores jóvenes en plena actividad (Marinello 16). Aun así, y a pesar del aparente gesto de homogenización del significante «trabajadores» por medio de las fotografías, las texturas de la visualidad en cada número y del tipo de materiales que la componen son muy variados. Como consta en los créditos de cada volumen, existe un enorme elenco de fotógrafos que colaboran en ella: Carlos Tapia, Mario San Martín, Pepe Carvajal, Miguel Rubio o Togo Blaise, entre otros. Sin embargo, muchas fotografías provienen también de archivos propios, como el «Archivo y pool fotográfico» de la editora nacional, o del «Departamento de documentación» de Quimantú, además de varios archivos externos, como el de la Filmoteca de la Universidad de Chile, el Museo del Teatro Chileno o el archivo del Instituto Antártico Chileno o el de la Armada. Es frecuente también encontrar imágenes reproducidas de revistas, como ocurre con las caricaturas de Palomo y de *La Firme* en el ejemplar nº 44, *La Burocracia* de Guillermo Gálvez; en el nº 28, *Caricaturas de Ayer y Hoy*, por Luisa Ulibarri; o con las fotografías tomadas de revista *Estadio* para el nº 41 sobre el fútbol en Chile.

Por otro lado, el uso de efectos artísticos en las imágenes de portada o en los interiores es habitual. En muchos números las fotografías en blanco y negro aparecen recubiertas por un velo de color (principalmente azul y rojo), o se opta por dibujos originales, como ocurre con las ilustraciones de Tatiana Alamos que acompañan el nº 33, *Leyendas chilenas*, de Jaime Quezada; también se reproducen grabados de *La lira popular*, como el que se incluye al principio del nº 29, *Los fusilamientos*, de Guillermo Gálvez. En algunos volúmenes, las portadas exhiben diseños originales como collages o fotomontajes, algunos de los que se atribuyen a Patricio de la O, quien asume como encargado de arte de la colección a partir del nº 26. Particularmente interesante es que la colección incorpore portadas como la del nº 36, a cargo de un ícono del muralismo durante la Unidad Popular, Alejandro «Mono» González, uno de los miembros más conocidos de la Brigada Ramona Parra. También destaca el nº 26, *La Nueva canción chilena*, a cargo de Vicente y Antonio Larrea, emblemáticas figuras del afichismo durante el periodo, responsables también de las portadas de discos con que se identificó ese movimiento en la música nacional. La portada del nº 35, dedicado a la poesía chilena y escrito por Jaime Quezada, fue realizada por el artista Guillermo Núñez. En ella se deja ver la reproducción de una colorida serigrafía, como las que el artista usó al diseñar el emblemático mural vinílico en homenaje a los trabajos voluntarios, instalado en 1972 en

independencia económica y por condiciones que apoyen a la mujer trabajadora, como los jardines infantiles, derechos políticos y reproductivos, pudiendo leerse en sintonía con discursos de Allende dirigidos a las mujeres, como el que pronuncia durante la entrega de la torre del UNCTAD III a la Secretaría de la Mujer el 18 de octubre de 1972: «Trabajadores, hombres o mujeres, quieren libros para sus hijos, salas-cuna, jardines infantiles. Quiere la mujer la posibilidad de tener ella acceso al trabajo, a la recreación, a la cultura» (Allende, «Traspaso de la torre UNCTAD III» 8).

el interior del edificio UNCTAD III. Así, «Nosotros los chilenos» no solo intenta crear un repertorio amplio de los temas que van dando forma al carácter de la o el trabajador chileno, sino que –al hacerlo– va sedimentando estratos por los que se filtran las texturas de la calle y sus muros, de los rayados, los afiches y las portadas de los discos, entre otros registros que van ensamblando las distintas materialidades de la Unidad Popular.⁶

Diríase entonces que las imágenes crean un sistema de tiraje que «irradia» y a la vez «consume» ese mundo que, como el residuo de una combustión, queda adherido a los volúmenes de la colección como un estrato que la conecta con otras materialidades y trayectorias en que se va desplegando la ciudad como un proceso múltiple y heterogéneo, trascendiendo la posibilidad de ver a la colección simplemente como un repositorio documental, o a la UP como un periodo dissociado de otros momentos y devenires.

Recordemos que, desde la perspectiva de este trabajo, las imágenes no funcionan como espejos de una realidad que «está ahí» esperando ser atestiguada, sino que como intermediaciones, es decir, como esa tercera vía entre sujeto y objeto de la que habla Simondon, generadora de nuevas y diferentes formas de asociatividad y acoplamiento. Más que ayudarnos a entender el trabajo desde la lógica de la «dignidad» vinculada al «sacrificio», o desde las renovadas fuerzas de la producción, como enfatizan explícitamente muchos de los volúmenes y como sugiere Marinello, el trabajo se transforma en un nodo articulador de potencias de la invención. Es en esa vocación hacia nuevas «formas de hacer» que introduce a la Unidad Popular donde queremos radicar el poder conjurador de las imágenes, esa combustión que es a la vez pregnancy y fuga. Así, en el corazón de la dignidad del trabajo tantas veces referida por la colección «Nosotros los chilenos», habitaría una cualidad singular que el Gobierno de la Unidad Popular habría sabido estimular: la capacidad de invención de las y los trabajadores. Consecuentemente, el n° 36, escrito por Cecilia Urrutia,⁷ se dedica completamente a *Los inventores obreros*.

El número comienza interpelando a los lectores y lectoras del volumen sobre qué es un «invento»:

Dime: ¿dónde nace la fantasía? ¿Es en el corazón o en la cabeza?

¿Cómo empieza a alentar, cómo se nutre?

Contesta, contesta.

Al fin, ¿qué es un invento? Según define el diccionario, la palabra se deriva del sustantivo latino «invento» y significa descubrimiento, invención, ficción, ha-

6 Tal como ha señalado Christian Anwandter al referirse a la colección: «más que en obras determinadas, la política cultural de la Unidad Popular se jugaba, también, a nivel de procedimientos y materialidades [...] Esta sutileza en los dispositivos materiales de la cultura impresa también está presente, ciertamente, en Nosotros los chilenos. De hecho, su visualidad moderna y atractiva integraba el lenguaje de los fotorreportajes al discurso político de la Unidad Popular, generando productos que, en su estética y materialidad, eran similares a los más atractivos productos del capitalismo, pero desviándolos discursiva e ideológicamente para otros fines» (12-13).

7 «LA AUTORA: Hasta 1968, Cecilia Urrutia fue secretaria “en cuanta oficina la aguantaran”. Luego viajó a EE. UU. a aprender inglés, objetivo que más o menos logró. De regreso, volvió a trabajar como secretaria y, paralelamente, se dedicó a leer y estudiar. Es autora de “Historia de las Poblaciones Callampas”, “Niños de Chile” y “La Antártida Chilena” en esta misma colección» (Urrutia 98).

llazgo, para terminar manifestando que los inventos suelen ser aplicaciones de los descubrimientos de la ciencia pura. Existen, por lo tanto, muchas acepciones vinculadas a la palabra «invento». Tal vez se pudiera agregar que las invenciones nacen de una mezcla de conocimientos, imaginación y audacia (Urrutia 7).

A partir de esta pregunta y definición, el volumen se estructura en dos partes: en la primera se hace un recorrido por los diversos hitos atribuibles a la invención humana. A pesar de proponer una narrativa que va desde el pasado remoto al presente, los hitos mencionados no parecen suficientes como para ilustrar un recorrido cronológico: la narración salta desde los ideogramas a la imprenta, desde el descubrimiento del fuego para cocinar hasta las grandes fortalezas de los incas. Esto puede explicarse porque la autora del volumen se presenta como una secretaria sin estudios especializados, mostrando una opción deliberada del editor de la colección por privilegiar su relato al de un historiador, lo que seguramente obedecía al deseo de evitar el tono experto para hacerla accesible a una mayoría de lectores y lectoras (Anwandter 10).⁸

Esta sección termina aludiendo a una serie de inventos chilenos fallidos, como el «submarinus chilensis», nave creada por el ingeniero Carlos Flach, con la que se propuso enfrentar a los españoles que en 1866 llegaron a bombardear las costas de Valparaíso, en represalia ante la declaración de guerra con que nuestro país había ido en apoyo de Perú un año antes. La construcción del submarino, que pretendía «hundir todos los barcos de la escuadra española», se hizo a plena vista de los enemigos, quienes «observaban inquietos a través de sus catalejos cómo tomaba forma el extraño artefacto y anunciaron grandes represalias en caso de ser atacados por el monstruo» (Urrutia 19). Dicho artefacto, como temió el presidente de la época, José Joaquín Pérez, «se chingó». Este fracaso, al igual que otros relatados por Urrutia, prepara el terreno para la segunda parte del volumen, «Surge una nueva actitud», en la que se habla de «inventores obreros» que se visibilizaron como consecuencia de los cambios estructurales propiciados por el Gobierno de la Unidad Popular: «[l]a incorporación de grandes empresas mineras e industriales al área social y la participación activa en la conducción de estos gigantescos complejos, abrieron para los obreros una perspectiva diferente sobre la dura jornada: el trabajo ahora es para Chile, no para aumentar la riqueza del capitalista» (Urrutia 26).

La segunda parte del libro se adentra en las historias de dirigentes, obreros o ingenieros de distintos campos que, en algunos casos, formaron parte de los Comités de Administración de industrias que han pasado al área social (Fundición Kamet, Mina de hierro El Romeral, Cemento Melón, Industria de yeso el Volcán, Mina de cobre Río Blanco, Textiles Yarur), o al área mixta (Embotelladora Andina). Tras una vida de

8 Córdova et al. profundizan en este punto: «Es destacable, también, el tono utilizado por los y las autoras de estas publicaciones, buscando mantener el relato vivo, con el propio lenguaje de las personas entrevistadas, en un ejercicio de acercamiento y reconocimiento a través del testimonio. La utilización de ese lenguaje permite acercar la cultura escrita a un público no habituado a ella, quienes pueden sentir que su experiencia y su vida no es ajena a esa forma de conocimiento» (61).

trabajo, estos distintos obreros o ingenieros muestran cómo desde su inventiva han ido logrando resolver los desafíos que enfrentan, diseñando repuestos nacionales para reemplazar los importados, evitando parar las máquinas y respondiendo de este modo al llamado del presidente Allende de «ahorrar divisas al país y acelerar la producción» (Urrutia 85). La mayoría de los entrevistados señala que esas ideas surgían al dedicar el tiempo de descanso a pensar o experimentar sin esperar más recompensa que la gratificación de ser escuchados y reconocidos, esperando que sus ideas fueran tomadas en cuenta para potenciar un trabajo colectivo que redundara en mejores condiciones para todos. Así lo expresa Carlos Pozo, en ese entonces dirigente de la Federación Minera y antiguo luchador sindical: «Cuando el compañero Salvador Allende reclamó la necesidad de aumentar la producción, los obreros de los minerales respondieron entregando generosamente su aporte al esfuerzo del país sin recibir ni esperar recompensa, y no como es el caso de las personas que patentan sus inventos para lucrar de sus mayores conocimientos» (Urrutia 43). Es este carácter colectivo del trabajo el que hace que algunos prefieran hablar de «innovaciones» más que de «inventos», ya que siempre están pensando en cómo mejorar algo que ya ha sido creado o puesto en marcha por otros antes, asumiendo que el rendimiento podía ser siempre mayor. Luis Alberto Mercado Fabián, de Copiapó, ingeniero mecánico que trabaja en la fundición Kamet, lo expresa así: «Ahí es donde entro yo y mis inventos, que realmente deben llamarse “innovaciones”» (Urrutia 37).

De este modo, el volumen va hilvanando una épica del trabajo desinteresado, colectivo y productivo, a la vez que destaca nombres específicos que van conformando modelos a seguir, estandartes individuales que debiesen imitarse para que la transformación que está llamada a vivir el país pueda concretarse. Se apela entonces a una fuerza que parece anudar lo colectivo y lo individual por medio de imágenes de trabajadores que se han destacado como inventores singulares en cada rama de la industria. No obstante, a pesar de que se insista en exaltar figuras individuales,⁹ los reportajes y las fotografías muestran también yacimientos, maquinarias, herramientas, circuitos y grupos de trabajadores, lo que permite advertir que es desde los ensamblajes, más que de la mente individual de cada obrero, de donde surge la invención. Aun así, los mismos entrevistados muchas veces parecen ciegos a la multiplicidad de los elementos que rodean el surgimiento de sus inventos, atribuyendo el «proceso de invención» a una iniciativa individual. Pedro Vidal, por ejemplo, señala: «A veces conversamos con los compañeros: “¿Cómo se te ocurrió esto?”. Y yo les digo: me pongo a pensar, hago funcionar la máquina de mi cerebro, voy viendo los detalles, corrijo los defectos, ajusto, y cuando todo está listo aquí adentro, hago los bosquejos: eso es todo» (Urrutia 34).

⁹ Cada reportaje se articula en torno a un trabajador que permite explorar lo que sucede en distintas ramas de la industria. Así, el primer reportaje se dedica a Pedro Vidal «Giro sin Tornillos», obrero de Socometal; en otro habla Luis Alberto Mercado, maestro mecánico de Fundición Kamet. También aparece Carlos Pozo, antiguo luchador sindical, a quien se entrevista en el número como dirigente de la Federación Minera, o Miguel Domingo Torres, técnico minero de la Refinería y Fundición de Ventanas, entre muchos otros.



FIGURA 1

Portada del n° 36 de la colección «Nosotros los chilenos»,
Editora Nacional Quimantú. Autoría: Alejandro «Mono» González.
Imagen: Cortesía del autor.

Aunque «la mente» aparece en esta cita como una máquina autosuficiente, el volumen muestra que la invención es un engranaje mucho menos individual y subjetivo de lo que le gustaría pensar al obrero entrevistado. La invención va apareciendo así como aquello que permite acoplamientos provocados por la activación de procesos de composición, descomposición y recomposición, generando de este modo nuevas y diferentes formas de asociatividad. No se trata solo de la «fuerza invencible» de los trabajadores y sus entornos altamente mecanizados, como consigna Urrutia, sino de procesos generativos cuyas trayectorias van mucho más allá de lo que su escritura intenta enmarcar.

El mismo volumen, con su portada diseñada por el muralista de la Brigada Ramona Parra Alejandro «Mono» González, habla en un nivel de una urdiembre que es imposible de rasgar y que conecta este volumen con el resto de la colección, pero también con otras trayectorias semiótico-materiales con las que la colección se amarra. Tal es el caso de la chimenea que está en el dibujo de González en la portada del libro, que junto con graficar el incesante trabajo de las máquinas, los trabajadores y las materias producidas (en su gran mayoría la capa mineral que recubre Chile y de la que hablan

varios de los reportajes), dé cuenta de un movimiento incesante en el que las imágenes se componen y se des-componen, haciendo de estas aquello que está siempre *por-venir*.

El último reportaje de la segunda sección del volumen *Los inventores obreros* se dedica a hablar de la propia editorial que produce la colección «Nosotros los chilenos»: «Quimantú, sol del saber». Aunque no se trata de una empresa minera, textil o metalúrgica como en otros apartados, el texto compara el trabajo de la imprenta con el de esas industrias en cuanto a eficiencia y magnitud. Así al menos lo sugiere Urrutia, ya que la confianza que había depositado el Gobierno popular en los libros como motor de las transformaciones socioculturales que el país requería se consideraba enorme. Así también lo afirma recientemente Solène Bergot, al señalar que la creación de una editorial del Estado en un país donde el alto precio de los libros los ponía fuera del alcance de la mayoría de la población, constituyó «uno de los proyectos más ambiciosos dentro de la política cultural de la Unidad Popular» (2).

La editorial había heredado 900 empleados de Zig-Zag y contaba con uno de los más completos y avanzados parques de máquinas de la época en Latinoamérica (Bergot 9-10). En este contexto, el reportaje de Urrutia muestra que eran millones los ejemplares de libros que se producían mensualmente, destacando el admirable esfuerzo de los trabajadores que lograban mantener las máquinas en funcionamiento a pesar de que algunas de ellas contaran con más de treinta y cinco años de uso. Así, son innumerables las innovaciones que el equipo de Quimantú debió realizar para, por ejemplo, reconstruir por completo la antigua máquina borradora de planchas impresas, aprovechando partes en desuso de otras máquinas para abaratar costos. Como dice uno de los mecánicos entrevistados, «[e]l asunto es no permitir que la imprenta se detenga por ningún motivo» (Urrutia 91). Por otra parte, y aunque al finalizar el volumen Urrutia sigue destacando individualmente algunos nombres como el del maestro Lobos, jefe de Taller, o el de Hugo Estivales, jefe de Abastecimiento, el reportaje de Quimantú reconoce que para los trabajadores los inventos que se generan son fruto de un esfuerzo colectivo, y que manifiestan su intención de que el reportaje así lo reconozca:

Los trabajadores de Mecánica no desean que aparezcan sus nombres en relación con la serie de ideas que están desarrollando, porque, según indica el presidente del comité de producción, «éstas se forman a través de la discusión y van siendo enriquecidas y clarificadas con el aporte de todos, por lo que pensamos que cada una de estas innovaciones es el producto del esfuerzo colectivo; igual cosa sucede con el trabajo de ejecutar la idea, en el cual participamos todos» (Urrutia 88).

Aunque el número de Urrutia no se explaya respecto de las innovaciones de Quimantú más allá de los talleres de la imprenta, la distribución fue también un área que debió desarrollar una gran capacidad inventiva. De hecho, las principales razones de su éxito se pueden atribuir a acciones tales como el reemplazo de las librerías por kioscos como punto de venta, el apoyo del Ejército para la distribución en zonas aisladas, la suscripción de acuerdos con sindicatos de grandes industrias del área social y fede-

raciones de estudiantes e, incluso, la captación de lectores y lectoras en los balnearios durante el verano mediante un ingenioso sistema de bibliobuses (Bergot 13-16). La promoción, por su parte, también desplegó prácticas inéditas para el rubro. Como señala Viviana Bravo Vargas:

Cada lanzamiento –semanal o quincenal– era acompañado por diversas actividades de promoción, que incluía «Jornadas de trabajo voluntario» en barrios, fábricas, minas y campos. Los carteles que anunciaban nuevas publicaciones empapelaban la ciudad [...]. Además, se realizaron coproducciones con Televisión Nacional que por ejemplo, reproducía documentalmente los contenidos de la colección «Nosotros los chilenos» (12).

El lugar privilegiado que se le da a Quimantú en este volumen, como única empresa del área cultural capaz de equipararse con las grandes industrias que estaban generando divisas y riquezas para Chile, la sitúa como uno de los grandes proyectos del Gobierno popular. No solo significó la concreción de un sueño del presidente Allende (López 5-7), a saber, el de crear una editorial nacional y democratizar el acceso a la cultura para miles de chilenos y chilenas, sino que, al incluirla como ejemplo de inventiva del pueblo al servicio de su propio progreso, la colección muestra acoplamientos que van más allá de los sujetos y sus intenciones. Así, Quimantú no es solo producto de la actitud de un grupo de trabajadores, sino de la invención y de las inéditas formas de asociatividad que esta promueve. Otras trayectorias de lo posible que forman parte también del proceso de constitución de una imagen-país y que pugnan por abrirse camino: las máquinas, los repuestos y, sobre todo, la chimenea de la portada y sus entre-lugares van componiéndose en torno a una imagen que atestigüa otro trazado posible, un trazado que intentaremos esbozar en el próximo apartado.

Arquitecturas de la imagen: la construcción del edificio UNCTAD III

Otra iniciativa del Gobierno de Allende que, como la colección «Nosotros los chilenos», acercó la cultura a las clases trabajadoras, transformándose en una de las concreciones más relevantes del proyecto político de la Unidad Popular antes de la interrupción que impuso el golpe militar, es la construcción del edificio UNCTAD III, actual Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). Cabe notar que esta edificación sufrió una serie de mutaciones y transformaciones durante los años que sucedieron a su inauguración, primero al ser desmantelada y convertida en el edificio Diego Portales durante la dictadura, para luego transformarse en sede del Ministerio de Defensa y, posteriormente, ser consumida por un incendio provocado por una falla eléctrica el 5 de marzo de 2006, asunto que hace muy difícil captar la magnitud de lo que fue esta edificación en su configuración inicial. A pesar de esto, en la actualidad existen múltiples registros

que permiten hacerse una idea clara de su importancia. El documental *Escape de gas* (2014) de Bruno Salas, los múltiples materiales albergados en el «Archivo de Arte y Arquitectura UNCTAD III» del Archivo Digital GAM, o el proyecto curatorial «Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas»¹⁰ son parte del vasto repertorio de imágenes visuales desde las que hoy se hace posible abordar y problematizar los ensamblajes que han ido conjugándose en este proyecto arquitectónico.

Como han constatado Santa Cruz y Salgado (129), el edificio UNCTAD III fue construido para acoger la Tercera Conferencia para el Comercio y el Desarrollo realizada en abril del año 1972 en Santiago de Chile. Esta construcción, que destacó por su originalidad arquitectónica, estuvo fundamentada en el ideario de cohesión social propio del proyecto sociocultural de la Unidad Popular. Fundamental en su construcción fue la participación y compromiso de los obreros, profesionales y trabajadores de la cultura, quienes de manera mancomunada lograron lo que a todas luces parecía imposible: terminar la edificación en un tiempo récord de 275 días. En efecto, y según señala Maulén, el programa arquitectónico requerido implicaba construir un edificio que, según los colegios profesionales de la época (70), tardaría de dos a tres años en terminarse, mientras que el Gobierno solo contaba con diez meses para cumplir con los plazos dispuestos para la organización del evento internacional. Debido a lo limitado del plazo no existió una licitación, por lo que se eligió a un grupo de arquitectos que representaban a las dos principales escuelas de arquitectura de Chile –la Universidad de Chile y la Universidad Católica de Santiago–, incorporando a arquitectos como Hugo Gaggero, José Medina, Juan Echenique, José Covacevic y Sergio González, y a Miguel Lawner en representación del Ministerio de Vivienda.

En este emblemático proyecto del Gobierno de Allende se destacó el sorprendente compromiso de los obreros que se hicieron cargo de las faenas en tres turnos rotativos, esfuerzo que fue reconocido por el presidente como el aporte más significativo a esta hazaña arquitectónica (Maulén 71; Santa Cruz y Salgado 133). Por otra parte, también resulta relevante la organización y presencia en el proyecto de grupos civiles, como agrupaciones de estudiantes y voluntarios. Central en estas acciones fue la participación de un conglomerado de artistas que aceptaron el desafío de dar funcionalidad al edificio a través del arte, proponiéndose desde un lugar que evitaba distinguir su trabajo del de los artesanos, obreros y constructores que trabajaron en el proyecto. Bajo la conducción del pintor Eduardo Martínez Bonati, José Venturelli, Félix Maruenda, Roberto Matta, Nemesio Antúnez, Guillermo Núñez y otros artistas de renombre, se sometieron a los mismos plazos y condiciones impuestos a los albañiles y voluntarios para dar forma al

10 Este proyecto, también denominado *275 días* en referencia al tiempo de edificación del edificio UNCTAD III, fue desarrollado entre los años 2009 y 2011 por Paulina Varas y José Llano, y consistió en una curaduría del Centro Cultural Gabriela Mistral financiada a partir de la adjudicación de un concurso organizado por la Comisión Nemesio Antúnez y la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Como proponen los autores: «Nuestro proyecto nació de la necesidad de expresar rastros de la memoria integral, depositados en este edificio y que se mantienen simbólicamente en el presente y hacia un futuro posible, gracias a una serie de huellas e imaginarios colectivos» (283).

edificio. También se ha destacado lo que la construcción significó respecto de las prácticas de sociabilidad promovidas por la Unidad Popular, ya que desde su concepción se pensó como un centro social, cultural y político, pero además el proceso de construcción del edificio y los espacios que hospedaba, como el casino, fueron apropiados y resignificados como espacios de sociabilidad popular (Santa Cruz y Salgado 137-140).

Enfocar la atención sobre lo que fue el proceso de planificación, construcción y posteriores transformaciones de esta obra permite introducirse de manera oblicua en las especificidades de las imágenes que la componen y que, en sus diferentes desplazamientos, le han dado vida a un cuerpo que pervive en la actualidad, pese a los avatares provocados tanto por el desgaste material propio del paso del tiempo, como de los intentos humanos de recomposición funcional y simbólica a los que se ha visto expuesto. Siguiendo con nuestra propuesta de análisis, diremos que las imágenes que componen y le dan forma al edificio UNCTAD III refieren a la multiplicidad de nexos entre movimientos moleculares y molares; movimientos que generaban las condiciones para el levantamiento de esta estructura arquitectónica en un momento específico de la historia, pero que no acabaron al inaugurar la obra, sino que siguieron desplegándose activamente, abriendo de este modo otras interfaces que, desde una aproximación distinta a la habitual, dan cuenta de los procesos implicados en las transformaciones voluntarias e involuntarias del edificio. Decir que estos flujos conjuntivos y disyuntivos siguen encontrando modos de expresión en el presente no presupone la existencia de un principio causal único que actúa como eje explicativo de las transformaciones, como lo proponen los registros de imágenes comprendidas desde una función documental propia del discurso historiográfico, sino asumir que la presencia de imágenes involucra líneas divergentes abiertas a un proceso de anticipación respecto de aquello que está *por-venir* desde la perspectiva de sus posibles.

Es en este sentido que se hace posible comprender el edificio UNCTAD III como un artefacto que forma parte de una máquina social más amplia en constante devenir, dentro de un esquema que, como consignamos a propósito de Tarde, se dirime entre imágenes compuestas por fuerzas imitativas e inventivas. Si en el apartado anterior vimos cómo los obreros en la colección «Nosotros los chilenos» participan de la invención a partir de inéditas formas de asociatividad que, entre otras cosas, permitieron mantener en funcionamiento las máquinas industriales en beneficio del colectivo, al tiempo que proyectaban líneas de fuga y trayectorias más difíciles de anticipar, la «participación» o agencialidad respecto del edificio parece dirimirse en función de circuitos de entrada y de salida por donde circulan intensidades sensibles que van dibujando, desdibujando y redibujando permanentemente los paisajes afectivos que componen el interior y el exterior de esta construcción. Desde la lectura que proponemos, la dimensión emblemática de esta edificación como una imagen especular, es decir, como símbolo del proyecto socialista, también se desbarata, puesto que el carácter expresivo y expansivo de su presencia se sustenta en una multidireccionalidad y, en cierto modo, en una imprevisibilidad y caos que desestabiliza cualquier pretensión de simbolización. Es este potencial expresivo incesante

e imprevisible –y no solo el poder simbólico del edificio– lo que la dictadura militar, desde su pulsión ordenadora, se apuró en desmontar, transformando la construcción original para convertirla en su centro de operaciones. Lo anterior aparece particularmente bien expresado en el documental de Salas, en el que se muestra cómo, bajo la supervisión de Lucía Hiriart de Pinochet, se ordenó destruir las piezas de arte que formaban parte del edificio, dejando solo aquellas que, por su carácter realista, y en cierta medida comprensible para la mirada de los personeros del nuevo Gobierno, parecían no representar una amenaza aun cuando su contenido político y simbólico fuera evidente, como ocurre con el mural de José Venturelli que decoraba uno de sus salones.

Por ende, el rol que cumplen las imágenes que atraviesan y le van dando vida al edificio UNCTAD III no refieren tanto a las recepciones, significados e interpretaciones tradicionales asociadas a una construcción creada y modificada deliberadamente por los sucesivos proyectos políticos de colectivos humanos, que luego habría sido destruida por acontecimientos fortuitos para, posteriormente, ser remodelada y transformada en un centro cultural. El asunto acá parece ser más complejo. Tal vez en este punto nos puede aportar la ontología de Whitehead, al afirmar que la naturaleza no puede comprenderse desde una óptica de los objetos aislados –que solo existen como una abstracción– que aspiran a la permanencia, sino que esta se encuentra compuesta por relaciones entre ocasiones que generan acontecimientos. En otras palabras, la realidad para Whitehead no es otra cosa que una diversidad de hechos concretos, cuya estructura básica refiere a los nexos recíprocos que los componen. Esta condición generativa y transformadora de la realidad queda especialmente clara en un comentario que realiza Steven Shaviro respecto a la cosmovisión de la naturaleza que propone Whitehead:

Whitehead da el ejemplo del obelisco de Cleopatra que se encuentra en el terraplén de Londres. Ahora, sabemos, por supuesto, que este monumento no está solo «ahí». Tiene una historia. Su granito fue esculpido por manos humanas alrededor del año 1450 AC. Fue trasladado desde Heliópolis hasta Alejandría en el siglo 12 AC, y nuevamente desde Alejandría a Londres entre 1877-1878 DC. Y algún día, sin duda, será destruido, o de alguna manera dejará de existir. Pero para Whitehead hay mucho más que eso. El obelisco de Cleopatra no es solamente un objeto sólido e impasible sobre el que ocasionalmente han sobrevenido ciertos grandes eventos históricos –ser esculpido, ser transportado–. Más bien, está lleno de acontecimientos en cada momento. De un segundo a otro, incluso mientras permanece aparentemente inmóvil, el obelisco de Cleopatra está aconteciendo activamente. Nunca permanece igual (17) [la traducción es nuestra].

Siguiendo esta trama, sostenemos la posibilidad de que, al desanclarse de su función comunicativo-referencial introducida por las exigencias metafísicas de la mente humana, las imágenes sean capaces de expresar esa cualidad procesual de la realidad. Esta expresividad de las imágenes que trasciende los límites de la representación podría comprenderse desde el enclave de una antropología negativa, como aquella desarrollada por los

cinastas chilenos Raúl Ruiz y Juan Downey quienes, según Fernando Pérez Villalón, se dedicaron a explorar «la dimensión estética, ficcional, enigmática y lúdica de la imagen, pero sin renunciar a la aspiración de hacer aparecer, por medio de una operación de registro que deliberadamente distorsiona lo que captura, lo real de la realidad. La imagen sería entonces, en cierto sentido, más y no menos real que el mundo que aparece ante nuestros ojos como evidencia perceptible» (44). Desde este encuadre, las imágenes participarían activamente de la edificación del UNCTAD III al expresar las concreciones de los procesos que van conformando la realidad, a la manera de líneas multidimensionales en función de flujos actuales y potenciales. Estas líneas estarían compuestas por diferenciales que coexisten en las relaciones entre los cuerpos humanos que participan de la obra (arquitectos, ingenieros, albañiles, obreros, artistas, voluntarias y voluntarios), con aquellas provenientes de los talleres artesanales, del fuego de las fundiciones que calientan los metales, de las fábricas, de las máquinas técnicas de distintas dimensiones que mueven la tierra, levantan las vigas y los soportes, así como también aquellas fuerzas invisibles provenientes de entidades no humanas orgánicas e inorgánicas que forman parte de este acontecimiento. En otras palabras, a pesar de que el edificio UNCTAD III pueda reconocerse como un objeto relativamente cristalizado, entendemos que ya desde el momento en que comenzó a esbozarse la idea de su construcción, materializada en la petición del presidente Allende que establecía las condiciones de edificación en contra del límite de lo cronológicamente posible, se encontraba transida por conexiones inusitadas que determinaban las posibilidades de producción y propagación de los sistemas de imágenes en juego.

Como hemos venido insistiendo, esta cosmovisión de las imágenes nos obliga a repensar los modos en que estas se despliegan en los contactos y solapamientos entre elementos semióticos y materiales. En esta línea, nos parece sugerente pensar las imágenes a partir de sus arquitecturas o, como señala el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, de «imágenes arquitectónicas», entendiéndolas como «una invitación a la acción». Esto, por ejemplo, en el sentido de que el suelo «invita al movimiento y la actividad; la puerta es una invitación a entrar o salir; la mesa, a reunirse a su alrededor [...]. Un edificio significativo establece un diálogo con el cuerpo del ocupante, así como con su memoria y su mente» (48). Así, frente a la visión del ensamblaje técnico propio de la disciplina arquitectónica, y su definición de la imagen desde un enclave perspectivista, se comienza a vislumbrar un nodo novedoso compuesto por imágenes que resultan de un acoplamiento arquitectura-arte, afirmándose estas a partir de un proceso de condensación de la experiencia marcado por una imagen-mundo vinculada a una sensación de totalidad. Una de las derivas posibles de este anudamiento refiere a la dimensión de la imagen-collage, que permite reorientar el sentido del trabajo arquitectónico hacia la composición de cuerpos vivos:

Los estratos de distintos usos y modificaciones sufridas a lo largo del tiempo por un edificio o un paisaje sugieren un tiempo denso y condensado, y la técnica deliberada del collage. La renovación de un edificio inevitablemente da origen a

la yuxtaposición de estructuras, formas, tecnologías, materiales y detalles contrapuestos a la manera de un collage. La deliberada yuxtaposición de lo viejo y lo nuevo nos habla de las distintas vidas y tiempos del edificio (87).

Este nodo arte-arquitectura que propone Pallasmaa resulta interesante para pensar el proceso de construcción del edificio UNCTAD III. En este caso, tal y como reconoce el arquitecto Miguel Lawner en el documental *Escape de gas* ya referido, «tú no puedes separar aquí el arte de la arquitectura» (19:37-19:44). Como ya comentamos, uno de los hitos fundamentales de este proceso tuvo que ver con la participación de una serie de renombrados artistas nacionales, quienes se organizaron cooperativamente para desarrollar un modelo en el que cada una de las piezas de arte tuviera una función dentro del edificio, creando así una especie de pastiche que permitiera representar la cultura chilena frente a las autoridades internacionales que participarían de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo, pero que además potenciara un acercamiento entre el pueblo chileno y el arte, eliminando, tal y como comentaba Martínez Bonati al ser entrevistado en la época, las diferencias entre el «arte utilitario» y el «arte de contemplación». Esta propuesta se logró a través de una serie de iniciativas, como por ejemplo la del Colectivo de Bordadoras de Isla Negra, quienes dieron forma a un textil colectivo a partir de la unión de paños muy pequeños que cada una de ellas había confeccionado, la creación e instalación de figuras de cera, placas de madera y pinturas, como la de José Balmes, siendo estas algunas de las producciones artísticas más ornamentales. Pero también se crearon obras que destacaron por su carácter abiertamente funcional, como las lámparas en forma de globo cuyo sistema de filamentos posibilitaba que se fuera compartiendo luz, creadas a partir de un esfuerzo colaborativo entre artistas y arquitectos; otro ejemplo es el del escultor Ricardo Mesa, quien creó unos tiradores para puertas con forma de manos. Dentro de este grupo de trabajos nos despierta particular interés la intervención del artista Félix Maruenda, a quien Martínez Bonati le encomendó la realización de una escultura cuya finalidad era convertirse en un ducto de extracción para los gases y olores provenientes del casino del edificio. Este elemento cobró una importancia fundamental, considerando que, una vez finalizada la conferencia internacional, el casino del edificio se transformó en un comedor social popular que acogía diariamente cientos de personas, entre trabajadores de diversos sectores productivos, mujeres provenientes de sectores populares y estudiantes que llegaban a almorzar durante toda la semana. Como relata Irma Paredes, quien fuera designada como directora del edificio devenido centro cultural, el casino posibilitó el acercamiento de la ciudadanía a la cultura, asunto de imperativa relevancia para el presidente Allende, quien manifestaba la necesidad de que el edificio debía «comenzar a vivir» (*Escape de gas* 38:40-38:50).

«Chimenea» es el nombre de la escultura creada por Maruenda para responder a la solicitud de Martínez Bonati. Esta estaba compuesta por ángulos de 40 × 40 × 4 cm y planchas de fierro de 2 mm de grosor, y fue fabricada por el artista y un equipo de

profesores en el taller de calderería del Instituto Nacional de Capacitación Profesional (INACAP), para luego ser trasladada a su emplazamiento definitivo en la UNCTAD III (Maruenda s. p.). No cabe duda de que esta obra cobra una importancia fundamental para ese proyecto, considerando que se transformó en un circuito a través del cual circularon una multiplicidad de trayectorias que fueron dando a ese edificio la vitalidad que demandaba Allende: los procesos de encuentro y socialización que acontecían alrededor de los comedores se mezclaban con los humos y olores provenientes de los cocimientos y preparaciones que, día a día, se gestaban en las cocinas, dejando su huella material en el hollín, la grasa y el sarro. Todos estos elementos que, a su vez, entraban en contacto con las trayectorias abiertas posibilitadas por el nodo arquitectura-arte, van despuntando su carácter de imagen-objeto vibrátil, es decir, como un acoplamiento de fuerzas superpuestas actuando en distintas escalas y niveles, posibilitando así la creación de un «interior» entendido como un hábitat en el que la exterioridad no constituía su doble opuesto, sino la condición necesaria para asegurar la transformación y actualización permanente de las interacciones entre los distintos elementos, favoreciendo de este modo las conexiones que posibilitan la invención por sobre la imitación.¹¹

Siguiendo este recorrido, podríamos augurar la presencia de imágenes espectrales de todos aquellos cuerpos humanos y más que humanos que se han compuesto, descompuesto y recompuesto en las intermediaciones del proyecto popular y el UNCTAD III, considerando que, en este caso, la invención nos traslada hacia otros modos posibles de habitar los espacios a partir de movimientos generativos de una espacialidad que emerge en el *entre* del edificio y las narrativas de la Unidad Popular, y que aspiraron a transformar los modos de vida en Chile. Desde esta perspectiva, se hace posible pensar que las imágenes son la constatación de que aquellos elementos que han circulado de manera indistinta por los ductos de la obra de Maruenda aún subsisten, a pesar de que todo a su alrededor se haya transformado o, lisa y llanamente, desaparecido. A través de estas imágenes se patentiza la presencia de un pasado que, más que referir a la secuencia cronológica de los hechos, se actualiza en un presente que está aún *por-venir*. Esto podría pensarse en afinidad con la reflexión que instalan Varas y Llano alrededor de su trabajo curatorial, a saber, un:

tipo de reflexión-acción sobre experiencias y materialidad cultural, pone en relevancia el poder-saber que nos hace pensar en un presente que admite acentuar la noción de actualidad, no exponiendo reseñas de memorias nostálgicas, sino márgenes y diferencias. Es por eso que, interrogar singularidades históricas, inflexiones ideológicas, acontecimientos historiográficos y cualidades escriturales; formula y plantea la cuestión de pertenencia sobre un «nosotros», que toca nuestra actualidad con ese acontecimiento singular (287).

11 Esta cuestión se ve claramente reflejada en el testimonio de Paredes, quien señalaba que uno de los objetivos fundamentales del edificio UNCTAD III era el de estar permanentemente abierto y convivir armónicamente con el resto de la ciudad, asunto que se vio tronchado con el golpe militar, momento en que se construyeron rejas alrededor del edificio para protegerlo frente a las amenazas externas.



FIGURA 2

Instalación de la escultura «Chimenea», Félix Maruenda Valencia (1942-2004).

Fotografía original: Archivo del Museo Vivo Félix Maruenda.

Imagen: Cortesía de Archivo Digital GAM.

Palabras finales

Al comenzar este artículo aludíamos a la ilusión de creer que la disponibilidad de registros con los que contamos hoy pudiera cristalizar ciertas imágenes de la Unidad Popular como símbolo o representación nítida de un momento histórico. Alejándonos de ese paradigma, este trabajo intentó pensar las imágenes desde las potencias de la invención que caracterizaron dos proyectos emblemáticos de la Unidad Popular. Al hacerlo, las imágenes emergen como la constatación semiótico-material de un proceso incesante de «agenciar» y «componer» relaciones que se actualizan desde un presente, que tienen la capacidad de atravesar tiempos y espacios para que el pasado no sea solo algo que está ahí, esperando ser explicado en su clausura y detención, sino desde intensidades y potencias que no desaparecen, que persisten, y de las que todavía participamos.

Al recorrer las páginas del volumen *Los inventores obreros*, de la colección «Nosotros los chilenos», y al revisar diversos archivos que hablan de la construcción y el devenir del edificio de la UNCTAD III, no constatamos la potencia de una consigna

ni la fuerza de una ideología, sino que vemos activarse un sinfín de imágenes espectrales entretejidas con cuerpos humanos y más que humanos que se han compuesto, descompuesto y recompuesto gracias a la fuerza de la invención. La invención funciona aquí como esa dimensión expresiva e inacabada que el proyecto popular supo poner a funcionar al proponerse ni más ni menos que la invención de una nueva humanidad. Muy lejos de aquello que los discursos políticos pudieron concebir, la potencia de ese llamado activó formas de relación, asociaciones e intensidades que trascienden la idea de lo social y de lo humano del propio proyecto socialista y que, lejos de detenerse con el golpe de Estado, continúan enmarañándose desde las imágenes como máquinas de agenciamiento, conectando cuerpos humanos y más que humanos para dar forma a otras maneras de entender lo social y sus potencias.

Como vimos en la segunda sección, las proezas de la Editora Nacional Quimantú como parte de la industria del área estatal del Gobierno popular no deben entenderse como el producto de las «innovaciones» de un grupo de trabajadores o «inventores obreros» y de las soluciones técnicas que aportaron, sino desde la invención como la potencia desde la cual surgen y se promueven inéditas formas de asociatividad durante el periodo. La colección «Nosotros los chilenos» y sus imágenes no funcionan como espejos de una realidad que «está ahí» esperando ser atestiguada; aparecen como una tercera vía entre sujeto y objeto, generadora de nuevas y diferentes formas de acoplamiento. Es en la vocación hacia nuevas «formas de hacer» que introduce la Unidad Popular donde radicamos el poder conjurador de las imágenes. Por otra parte, la construcción del edificio de la UNCTAD III puede pensarse desde estas nuevas «formas del hacer», en la medida en que se hacen posibles desde potencias de la invención y del trabajo colectivo que solo pueden pensarse desde el poder movilizador de esos años, pero ayuda a ver un aspecto central de lo que está surgiendo allí en su particularidad: la potencia dada por nuevas formas de habitar un país, en las que el arte, el trabajo y la técnica generan, ellas mismas, nuevas formas de vida y valoración colectivas y conectivas que trascienden los límites exclusivamente humanos con los que se suelen comprender, explicar y, en definitiva, simplificar la multiplicidad a la base de los acontecimientos históricos.

La chimenea de la portada-mural de Alejandro González en *Los inventores obreros*, de la colección «Nosotros los chilenos», y la «Chimenea» de Félix Maruenda que atraviesa espectralmente hoy el GAM no están ahí solo como un símbolo de nuestra historia que identificamos nostálgicamente con ocasión de una conmemoración. Constituyen también una máquina de agenciamientos desde los que ese mundo se vuelve visible y palpable, son un conducto que trae el hollín de las cocinas del casino de la UNCTAD III y los ensamblajes que habitó: una tubería por la que también se filtra el polvo que cubrió el mural de González en las calles de Santiago, o el que se acumuló sobre los libros de la colección «Nosotros los chilenos» que escaparon del fuego de la dictadura. La invención que activamos hoy en «Nosotros los chilenos» y en la construcción de la UNCTAD III es la potencia de urdir y urdirnos desde nuevas formas de relación y en un sinfín de imágenes *por-venir*.

Referencias

- Allende, Isabel. «Sobre la coquetería y otras virtudes». *Quién es Chile*. «Nosotros los Chilenos», n° 1. Editora Nacional Quimantú, 1971.
- Allende, Salvador. «Traspaso de la torre UNCTAD III», 18 octubre 1972. Fundación Salvador Allende. Transcripción. Archivo de Arte y Arquitectura de la UNCTAD III, Archivo Digital GAM.
- Anwandter, Christian. «Prólogo». *Quimantú. Proyecto cultural y disputa por la identidad en la colección Nosotros los chilenos*, Flavia Córdova, Almendra García Huidobro y Vicente Montecinos. Tiempo Robado Editoras, 2022.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- Bergot, Solène. «Quimantú: Editorial del Estado durante la Unidad Popular chilena (1970-1973)». *Revista Pensamiento Crítico*, n° 4, 2004, pp. 2-25.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus, 2006.
- Bravo Vargas, Viviana. «Quimantú: Palabras impresas para la Unidad Popular». *Istor. Revista de Historia Internacional*, n° 54, 2013, pp. 47-76.
- Córdova, Flavia, Almendra García Huidobro y Vicente Montecinos. *Quimantú. Proyecto cultural y disputa por la identidad en la colección Nosotros los chilenos*. Tiempo Robado Editoras, 2022.
- Deleuze, Gilles. «Bergson. 1859-1941». *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Pre-Textos, 2005, pp. 31-44.
- Escape de gas*. Dirigida por Bruno Salas. Trampa Films/Libélula Post, 2014.
- Gherardi, Sylvia. «Sociomateriality in Posthuman Practice Theory». *The Nexus of Practices. Connections, Constellations, Practitioners*. Eds. Allison Hui, Theodore Schatzki y Elizabeth Shove. Routledge, 2016, pp. 38-51.
- Guattari, Félix. *¿Qué es la ecosofía? Textos presentados y agenciados por Stéphane Nadaud*. Trad. Pablo Ires. Cactus, 2015.
- Haraway, Donna. *La promesa de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Trad. Jorge Fernández Gonzalo. Holobionte Ediciones, 2019.
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Editorial Manantial, 2005.
- Lazzarato, Maurizio. *Potencias de la invención. La psicología económica de Gabriel Tarde contra la economía política*. Trad. Andrés Abril. Cactus, 2018.
- López, Hilda. *Un sueño llamado Quimantú*. Ceibo, 2014.
- Marinello, Juan Cristóbal. «Quién es Chile. La visión de lo nacional en la colección “Nosotros los chilenos” de la Editora Nacional Quimantú, 1971-1973». *Seminario Simon Collier*. Pontificia Universidad Católica de Chile y LOM Ediciones, 2007.
- Maruenda, Félix. *Reportaje a una chimenea*. Monografía, 1972. <https://archivodigital.gam.cl/>

- Maulén, David. «Una trayectoria excepcional: Integración cívica y diseño colectivo en el edificio UNCTAD III». *ARQ*, n° 92, 2016, pp. 68-79. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962016000100008>
- Pallasmaa, Juhani. *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, 2014.
- Pérez, Fernando. *La imagen inquieta. Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto*. Ediciones Mundana, 2018.
- Santa Cruz, Yanny y Xaviera Salgado. «Edificio UNCTAD III: Construcción y consolidación de un espacio cultural y de sociabilidad popular (1972-1973)». *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n° 42, 2022, pp. 129-143.
- Shaviro, Steven. *Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze and Aesthetics*. MIT Press, 2012.
- Simondon, Gilbert. *Imaginación e invención (1965-1966)*. Trad. Pablo Ires. Cactus, 2013.
- Stengers, Isabelle. *Pensar con Whitehead. Una creación de conceptos libre y salvaje*. Cactus, 2020.
- Tarde, Gabriel. *Creencias, deseos, sociedades*. Trad. Andrea Sosa. Cactus, 2011.
- Varas, Paulina y José Llano. «A la memoria de la UNCTAD III». *Arte y política 2005-2015*. Ed. Nelly Richard. Metales Pesados, 2018, pp. 283-291.
- Vidal, Virginia. «Los inventores obreros». *El Siglo* [Santiago, Chile]. 25 mar 1973, p. 12.
- Whitehead, Alfred North. *El concepto de naturaleza*. Editorial Gredos, 1968.

Colección «Nosotros los chilenos»

- Barraza, Fernando. *Nueva canción chilena*. «Nosotros los chilenos», n° 26. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1972.
- Concha, Jaime. *Poesía chilena*. «Nosotros los chilenos», n° 35. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1973.
- Gálvez, Guillermo. *Los fusilamientos*. «Nosotros los chilenos», n° 29. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1972.
- . *La burocracia*. «Nosotros los chilenos», n° 44. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1973.
- Quezada, Jaime. *Leyendas chilenas*. «Nosotros los chilenos», n° 33. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1973.
- Ulibarri Luisa. *Caricaturas de ayer y hoy*. «Nosotros los chilenos», n° 28. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1972.
- Urrutia, Cecilia. *Los inventores obreros*. «Nosotros los chilenos», n° 36. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1973.
- Varios autores. *Quién es Chile*. «Nosotros los chilenos», n° 1. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1971.

Vera, Antonio. *El fútbol en Chile*. «Nosotros los chilenos», n° 41. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1973.

Vidal, Virginia. *La emancipación de la mujer*. «Nosotros los chilenos», n° 30. Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1972.

Helvio Soto y el cine-capital

Helvio Soto and the Capital-Cinema

Miguel Valderrama
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
miguelvalderramac@hotmail.com

Enviado: 4 julio 2023 | **Aceptado:** 17 agosto 2023

Resumen

El artículo indaga en la pregunta que subyace al cine político de Helvio Soto. Pregunta compleja, apenas entreabierta, y que resume una época que se planteó seriamente la relación entre cine y revolución. Esta pregunta, que es el anverso de aquella otra que Gilles Deleuze y Jun Fujita Hirose se plantearon a propósito del cine-capital, es una indagación no solo por el devenir revolucionario de las imágenes cinematográficas, sino por la temporalidad de un mundo en construcción. De raíz materialista, esta indagatoria es la de la duración de las imágenes, de las imágenes revolucionarias.

Palabras claves: Helvio Soto, Unidad Popular, cine político, revolución, imágenes.

Abstract

The article explores the question that underlies Helvio Soto's political cinema. A complex question, barely ajar, and which summarizes an era that seriously considered the question of the relationship between cinema and revolution. This question, which is the obverse of the one that Gilles Deleuze and Jun Fujita Hirose posed about cinema-capital, is an inquiry not only into the revolutionary becoming of cinematographic images, but also into the temporality of a world under construction. With materialist roots, this inquiry is that of the duration of images, of revolutionary images.

Keywords: Helvio Soto, Popular Unity, political cinema, revolution, images.

Cabezas, capitales, lemas, títulos

Llueve sobre Santiago es un filme sobre el tiempo. Desde su mismo título la historia que se narra refiere a la cuestión del tiempo, parece requerirla al momento de elaborar una memoria que es a la vez política y testimonial. Filmada en 1975 en Francia y Bulgaria, y estrenada en París el 10 de diciembre de ese mismo año bajo el título *Il pleut sur Santiago*, la ficción cinematográfica de Helvio Soto es una producción que pertenece al tiempo del exilio, y que hace del tiempo, del propio tiempo, acaso su tema central. Que el título del filme se abra a un juego de significaciones que enlaza de modo alegórico naturaleza e historia, que la lluvia sea el fondo espectral que en ausencia acompasa el *tempo* de la acción, no debe hacer olvidar que ella se propone como cifra de la historia, como *Stimmung* de la acción y de un proceso que se vive por momentos bajo la enseña de la tragedia o de la historia natural. La lluvia como premonición de lo que vendrá, la lluvia como metáfora del tiempo que se vive, la lluvia como caída y catástrofe. Si para Louis Althusser la lluvia es la metáfora epicúrea de un materialismo aleatorio que atraviesa de manera subterránea toda una tradición revolucionaria que se identifica con lo común, el encuentro y la toma de consistencia, para Helvio Soto, en cambio, la lluvia es el motivo que desentraña los problemas de un cine político que se constituye sobre la imposibilidad de la revolución, sobre la falta intratable del pueblo en la escena de la política, en ese teatro del mundo que en el abismo de su representación parece reclamar al pueblo como su límite y falta. El ojo del filósofo y el ojo del cineasta se confunden así en el cristalino de un cuerpo vidrioso que se arroja sobre la existencia y el mundo, que hace de la misma existencia caída, lágrima, precipitación.

París y Santiago, Santiago y París, París en Santiago, Santiago en París son los lugares donde uno y otro piensan a partir de la lluvia la posibilidad de un teatro o un cine materialista. Posibilidad entreabierta laboriosamente a través de una interrogación de la economía general de las imágenes que encuentra en el problema del presente absoluto la vía de acceso privilegiada para desestabilizar un concepto de historia organizado sobre el ojo del tiempo. La referencia geográfica, que hace de capital o cabeza de un encuentro imposible, anuncia de entrada la cuestión del título, del lema, de la declaración. Cuestión que, en su pluralización, en la cadena de relevos y desplazamientos a que da lugar, moviliza esa otra cuestión que es la del principio, del titular, del comienzo con que se introduce una historia, aquella que tiene por tarea contarse en imágenes, contar con la imagen al momento de desplegar un presente, un saber del presente. Organizada a partir de capitales, de cabezas, de titulares, esta otra historia de lemas y declaraciones se presenta a sí misma como presente vivo, como historia viva que reclama como propia no solo una cierta estructura de contemporaneidad, unos determinados derechos de mirada sobre el presente, sino que además hace de la propia suspensión de la capital, del título y de la titulación el tema sobre el que se organiza un singular encuadramiento de la representación histórica, o más propiamente el de una historia que se anticipa a sí misma en la proyección de la acción política viviente, en tanto proyección futura de la historia real.

Sin duda, en esta descripción de la cuestión capital que moviliza el cine de Helvio Soto, no es difícil reconocer los motivos que una crítica marxista moviliza contra un hegelianismo de izquierda que ve en la historia el despliegue de una lógica de la identidad entre saber y representación. La misma cuestión que hace de la capital, de la cabeza, del encabezamiento, el tópico a partir del cual Santiago y París se enseñan a su vez como suspensión de la capital, de la cabeza, de la titulación, parece reclamar una analítica capaz de dismantelar toda forma de historicismo, toda estructura de contemporaneidad constituida a partir de la primacía visual y teórica del presente. Esta idea de historia que reapropia todo pasado en el saber de un presente que se erige a partir de un *Blow-up* de la memoria (Thayer), de una especie de saber absoluto que ve en el presente el retorno del recuerdo en la actualización de un archivo total, es asimismo el de una contrahistoria que se activa en el mismo retardo que parece anticiparse en el *Blow-up* de la memoria.

Blow-up de la imagen

En una entrevista publicada en *Primer plano*, en enero de 1972, el cineasta chileno declara su admiración por *Blow-up*, el filme que Michelangelo Antonioni estrenara a fines de 1966 en Londres, y que a partir de la adaptación del cuento «Las babas del diablo», de Julio Cortázar, propone una lectura de la imagen atravesada por el cadáver, la mujer, la mimesis y la extenuación. Lectura encriptada que no solo reenvía el cine a la literatura, y la literatura a la fotografía (sabido es que el cuento de Cortázar está inspirado en un relato del fotógrafo Sergio Larraín), sino que, en el juego de transposiciones entre cine y fotografía, en el calce y descalce entre imagen fija e imagen movimiento, interroga la imagen en todo aquello que la piensa inscrita en la estampa de la muerte, en una relación que advierte en la imagen un no-ser que reenvía en su aparecer a un ser. Obligado a precisar la función del cine político en el proceso revolucionario de la Unidad Popular, Soto acude al ejemplo de *Blow-up* al momento de caracterizar un tipo de cine inteligente,¹ de enorme fuerza política y elaboración teórica. Un cine, cabe suponer, que se constituye en paradigma al momento de contar historias, y que guía el propio hacer del cineasta. En este sentido, Soto ve en el cine un tipo de construcción teórica que entra en relación con otras construcciones teóricas a partir de una especie de permutación de efectos mediales, donde un libro o un filme pueden ser pensados como formas de teoría, inscripciones destinadas a producir efectos de representación. Así, en palabras del cineasta, *Blow-up* plantea una «discusión teórica que cuestiona o hace énfasis en aspectos muy importantes del marxismo contemporáneo que invitan a la reflexión del espectador desde un punto de vista político y no puramente anecdótico. Detrás de la anécdota del fotógrafo que amplía y amplía una fotografía, hay una objeción al marxismo contemporáneo expuesta con lucidez» («Para ser cineasta» 6).

1 Sobre el filme de Antonioni, declara Soto: «Es la película más inteligente que yo haya visto».

Las referencias a *Blow-up*, así como a *Le vent d'est* (1970) de Jean-Luc Godard, buscan dar respuesta, en el aplazamiento y emplazamiento europeo que suponen, a la pregunta capital por la eficacia política del cine militante en América Latina. Por medio de estas referencias filmicas, el cineasta parece dar testimonio de una «espantosa ambigüedad» frente a enunciados del tipo «cine político», «cine militante», «cine de propaganda» o «cine revolucionario». Podría decirse que esta ambigüedad hace del cine de Helvio Soto un cine materialista, un cine que se presenta, tal como el libro fabulado por Althusser sobre las corrientes subterráneas del materialismo, como un cine «sobre la simple lluvia».

Llueve sobre Santiago. El enunciado expone la soledad de un cineasta que no termina de interrogarse sobre la magnitud de la catástrofe. Ocupado de la lluvia, de la lluvia epicúrea de átomos que caen en paralelo en el vacío, Soto vuelve como un fabulador de imágenes al problema de la anterioridad del sentido en el orden de la historia, vuelve, para decirlo de otro modo, a la tesis de la no-anterioridad del sentido en el orden de la historia. Al hacerlo pone en el centro de la imagen la desviación del *clinamen* que da lugar a un encuentro, a la composición de un mundo. La atención con que el cineasta observa la ocurrencia de la desviación es ciertamente desmesurada, es equivalente a una especie de *zoom* extremadamente descompuesto, un *zoom* que se ha «reventado» dando lugar a una especie de *blown up*, a una imagen estallada o volada. Y, sin embargo, no hay imágenes en filmes como *Voto + fusil* (1971), *La metamorfosis del jefe de la policía política* (1973) o *Llueve sobre Santiago* (1975). El exceso de atención en la imagen no se expone en el cine de Soto a través de una mirada detenida en la imagen, la imagen no se enseña emancipada de la narración, no al menos del movimiento y la lógica que encadena un fotograma a otro fotograma. En este sentido, se podría observar con Roland Barthes que el absoluto que reclama para sí la imagen fotográfica se encuentra aquí traicionado en el flujo del intercambio cinematográfico que abandona la fijeza de la imagen destinándola a otras vistas, al intercambio con otras imágenes. La observación se encuentra en *La Chambre Claire* (1980), en un pasaje que se exhibe como tentativa de respuesta parcial a la dialéctica entre imagen fija e imagen movimiento escenificada en *Blow-up*. El exceso de atención que ensaya el cine de Soto, si bien está embargado por la economía de las imágenes, por el juego de intercambios al que estas se entregan en el relato, no se reduce exclusivamente al presente imaginal del intercambio. En otras palabras, aquello que reclama la atención absoluta de la cámara no es otra cosa que el movimiento proyectivo de las imágenes, la condición futural de las mismas que las endeuda respecto a las imágenes por venir. Si no hay valor absoluto de las imágenes, si el valor de toda imagen se reduce solo a valor de cambio, si la realidad a la que las imágenes filmicas hacen referencia no es más que la producida por un proceso de intercambio especulativo que endeuda toda imagen con una imagen futura, entonces la pregunta política que parece imponerse es por la duración de una imagen, por la estabilidad del proceso de identificación y reconocimiento a que da lugar la imagen en la historia. Retomando su fascinación por *Blow-up*, se podría decir que la llamada trilogía de Helvio Soto sobre la Unidad Popular

no cesa de poner en escena una serie de preguntas sobre la composición y duración de las imágenes como composición y duración de un mundo. Preguntas que, traducidas en lenguaje cinematográfico, insisten una y otra vez en la relación establecida entre mirada e imagen, entre memoria y duración. ¿Qué es fijar la mirada? ¿Cómo se podría medir la duración o estabilidad de una imagen, el juego especulativo del que da cuenta y al que se entrega una imagen? ¿Qué garantizaría que cuando se vuelva a abrir los ojos se encuentre, de nuevo, la misma imagen?

Un mundo que no se desmorone el día de mañana

«¿Qué debemos hacer para construir un mundo que no se desmorone el día de mañana». Philip K. Dick se plantea esta pregunta en una conferencia inédita que debió leer en la Universidad de Missouri, en 1978, y que finalmente canceló. Su biógrafo, Lawrence Sutin, rescata el texto mecanografiado de sus papeles póstumos para incluirlo en *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writings* (1995). El título de la conferencia retoma preocupaciones que el escritor estadounidense había planteado un año antes, en 1977, en el Segundo Festival Internacional de Ciencia Ficción celebrado en la ciudad de Metz, en Francia. Preocupaciones que no se circunscriben exclusivamente a la transgresión de las fronteras entre realidad y ficción que parecen promover novelas como *The Man in the High Castle* (1962) o *Flow My Tears, the Policeman Said* (1974), sino que apuntan a indagar en la verdadera naturaleza de la realidad, en aquello que hace de la realidad una forma evidente, una materia consistente que se despliega en un orden temporal secuencial que tolera el cambio a condición de que este no haga más que confirmar en su advenimiento la historicidad de la realidad, su evidencia temporal articulada. Aquí se está lejos de aquella tesis sobre lo visual que no solo declara que lo visual es esencialmente pornográfico, sino que reconoce en la presencia desnuda de un mundo producido artificialmente el único punto de partida posible para una ontología que forzosamente se presentaría como visual, especie de predicamento del ser en tanto primera y principalmente visible (Jameson, *Signatures of the Visible* 1-8). Esta distancia con un programa de investigación histórica que se propone abordar lo visual a través de un ejercicio de historización radical se debe justamente a una valoración inversa de la cuestión adelantada por Dick en la conferencia de 1978. Cuestión capital que pone en escena el problema del ser y la existencia, y que ha hecho del escritor estadounidense el «Shakespeare de la ciencia ficción», en palabras de Fredric Jameson (*Archaeologies of the Future*). Interrogando la función de la utopía en la imagen, Raúl Ruiz retoma el problema dickiano en «Imágenes de ninguna parte», una de las seis conferencias que el cineasta dictó en la Universidad de Duke, en abril de 1994, por invitación de Alberto Moreiras.

Introducida como una indagación en torno a la utopía, la referencia a la «pregunta inquietante de Philip K. Dick muestra ser más pertinente que nunca». Ruiz parafrasea el problema bajo la forma del posesivo plural, con lo que inserta la cuestión del mundo,

de su composición o formación, en el horizonte de preocupaciones de una generación de cineastas chilenos en la que se incluye tácitamente: «¿Qué debemos hacer para construir un mundo que no se nos desplome mañana?» (40),² es la pregunta que condensa todos los miedos y casi todas las ideas que expresa una generación de cineastas a fines de la década de los sesenta y comienzos de los setenta, y que la crítica identificará con el nuevo cine chileno. Ruiz resume el problema bajo la siguiente formulación:

Permítanme que haga mención a una observación que, en su momento, suscitó una verdadera tempestad de declaraciones, contradicciones y desaprobaciones que podrían llenar decenas de volúmenes: el lenguaje es discurso *sobre* el mundo, mientras que el cine y la fotografía son lenguajes *del* mundo. A través de las imágenes de ambos, el mundo habla de manera inarticulada, y cada secuencia de iconos en movimiento es, ya sea ilusoria, ya sea desprovista de sentido (puesto que sin discurso). No se trata sino de imágenes cuyo tipo de elocuencia les confiere un poder «ilusionante». Imágenes sobrecargadas de sentido, fotogénicas, y por esta razón, se dice, capaces incluso de renovar nuestra manera de ver el mundo. Ver en fotografía a una persona amada equivale a verla dos veces: la primera vez reconocemos en ella lo que ya conocemos, y la segunda vez ya no conocemos lo que, no obstante, estamos reconociendo en razón de los múltiples detalles que pasaban desapercibidos al ojo desnudo y que ahora el objetivo ha vuelto elocuente (41).

Nuevamente en esta declaración despunta una teoría de la imagen como imagen estallada, como *blown up*. Nuevamente la referencia a *Blow-up* se vuelve central al intentar advertir la íntima distancia que separa a Raúl Ruiz de Helvio Soto. Distancia que se percibe al momento de esbozar un amago de respuesta a la pregunta de qué se debería hacer para construir un mundo que no se desmorone el día de mañana. El modo en que Soto se aproxima a las imágenes está íntimamente guiado por un efecto de extrañamiento determinado por esa imagen estallada que no logra entrar en relación de composición con otras imágenes para dar lugar a un mundo. La metáfora de la lluvia expone así un predicamento sobre las imágenes, sobre su capacidad de entrar en *clinamen*, de dar forma a un mundo. Este predicamento, si bien se sirve de la imagen, es ciego a la imagen, desarrollándose por medio de una narración que pone en acto un *tiempo desarticulado* que se interroga en función del perspectivismo que reclama la imagen en su movimiento especulativo de capitalización, movimiento siempre proyectado hacia el futuro, siempre endeudado con una imagen futura. Se diría que este movimiento de la imagen es propio de una política pensada bajo la forma de la utopía, de una imagen total. Al menos, esa es la tesis que se podría derivar de la lectura que esboza Ruiz en «Imágenes de ninguna parte» y en «Imágenes de imágenes». Helvio Soto, por el contrario, desde *Caliche sangriento* (1969) parece descreer del ser de las

2 Por el uso del plural posesivo en la pregunta, prefiero aquí seguir la traducción de Waldo Rojas del primer volumen de las poéticas de Ruiz.

imágenes, de su capacidad material de existencia para ocupar un lugar en el mundo, para dar forma a un mundo. Como declara en una entrevista publicada en Madrid, en 1980: «*Caliche sangriento*, en el mundo de las cosas, era más bien una idea, y sucede que los hombres conocen cosas y no ideas» («Mi aprendizaje» 145). Esta aserción se expone como aprendizaje, como una *lectio* que sirve de clave de interpretación de los filmes que componen su trilogía de la Unidad Popular, y que inevitablemente se exhiben velados por la incapacidad de dar respuesta a la cuestión política por excelencia que se expone en la pregunta leninista de qué hacer para construir un mundo que no se desmorone al día siguiente de la revolución.

¿Cómo las imágenes devienen revolucionarias?

La pregunta por la duración de un mundo es una pregunta por la imagen, por la temporalidad de las imágenes, por la duración a que da lugar un encuentro imaginal. Esta pregunta, apropiada por un pensamiento que quiere hacer del cine un arma de la revolución, está sobredeterminada por otra: cómo las imágenes devienen revolucionarias. Jun Fujita Hirose (*Cine-capital*) ha pensado lo que denomina «cine-capital» precisamente bajo este programa visual. En él la lluvia no está ausente, es más, forma parte de la respuesta a la pregunta por el devenir revolucionario de las imágenes. Aunque no la describe sirviéndose de un vocabulario lucreciano, se podría decir que Fujita Hirose intenta figurar que podría ser una imagen-clinamen. Partiendo de la noción deleuziana de cliché, el teórico japonés traza una trayectoria del devenir revolucionario de las imágenes en tanto actos de creación. La imagen revolucionaria se define como un acto de resistencia que se constituye a partir de un trabajo de creación que se erige y define contra el cliché, contra la propia creación de clichés que resultan del trabajo de desidentificación que da lugar a un devenir revolucionario de la imagen. «Dicho de otro modo, para “erigir una Imagen contra todos los clichés”, hace falta primero erigir con firmeza un muro de clichés frente a uno mismo» (50). El acto de creación consiste en resistirse, y es contra un muro de clichés que el creador se resiste. Retomando el motivo deleuziano del agotamiento, motivo que Gilles Deleuze («Lépuisé») extrae de su comentario tardío de Samuel Beckett, el devenir revolucionario de las imágenes se expone como resultado de una posibilidad que se enseña siempre ya agotada. «El creador debe crear frente a sí mismo sus propias condiciones imposibles, que lo fuercen a resistírseles de modo tal que trace una línea de fuga. [...] La potencia que fuerza a crear debe ser ella misma creada, y esto bajo la forma de un muro de clichés reconocidos como tales, es decir, bajo la forma de un muro de posibilidades agotadas» (Fujita Hirose 50). Es únicamente contra y a partir de ese conjunto de imposibilidades que se constituye el acto de creación como un acto de resistencia, como una línea de fuga que, en la misma extenuación del acto, en la manifestación de su desfallecimiento, inventa o da lugar a un devenir revolucionario de las imágenes. Esta línea de fuga, sin

embargo, para ser tal, para advenir como un acto de creación, debe ser vivida de manera insoportable, intolerable. Es solo gracias a lo intolerable que la potencia se desata como algo interno al acto creador, como imposibilidad inscrita en el acto mismo, y que por ello es condición radical de su propia posibilidad. La potencia que el acto de creación libera es una potencia interna al acto, así como interno a él es la potencia de vida que el acto de resistencia genera. Retenido en el pasaje que va de la imagen actual a la imagen virtual, demorado en el análisis de transición de lo visible a lo legible, Fujita Hirose recurre al modelo de un cine político menor esbozado por Deleuze a propósito de estos problemas. Debido a la importancia que el pasaje tiene en la figuración de la imagen-clinamen, de una imagen pensada a partir de la metafórica de la lluvia, cabe citar *in extenso* el pasaje que sirve de referencia a *Cine-capital* al momento de observar un devenir revolucionario de la imagen cinematográfica. Citar *in extenso*, es decir, sin cortes, sin el trabajo de edición que Fujita Hirose le imprime al texto:

Todo ocurre como si el cine político moderno no se constituyera más sobre una posibilidad de evolución y de revolución, como el cine clásico, sino sobre imposibilidades, a la manera de Kafka: *lo intolerable*. Los autores occidentales no pueden esquivar este impasse, a menos de caer en un pueblo de cartón piedra y de revolucionarios de papel: es una condición que hace de Comolli un verdadero cineasta político cuando toma por objeto una doble imposibilidad, la de formar grupo y la de no formar grupo, «la imposibilidad de escapar al grupo y la imposibilidad de satisfacerse con él». Si el pueblo falta, si ya no hay conciencia, evolución, revolución, es el propio esquema de derrocamiento [*renversement*] el que se vuelve imposible. Ya no habrá conquista del poder por un proletariado o por un pueblo unido o unificado. Por un instante, los mejores cineastas del tercer-mundo pudieron creer en este esquema de conquista del poder: el guevarismo de Rocha, el nasserismo de Chahire, el black-powerismo del cine negro americano. Éste es el aspecto por el cual estos autores aún seguían participando de la concepción clásica, tan lentas son las transiciones, tan imperceptibles y difíciles de situar claramente. Lo que acabó con las esperanzas de la toma de conciencia fue justamente la toma de conciencia de que no había un pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que quedaba por unir o bien que no había que unir para que el problema cambiara. Así, el cine del tercer-mundo es un cine de minoría, porque el pueblo solo existe en estado de minoría, esa es la razón por la que falta. Es precisamente en las minorías que el asunto privado es inmediatamente político. Contando el fracaso de las fusiones o de las unificaciones que no reconstituirían una unidad tiránica, y que no se volverían de nuevo contra el pueblo, el cine político moderno se ha constituido sobre esta fragmentación, este estallido (Deleuze, *Cinéma 2* 286-287).

De la lectura del pasaje se desprende no solo el pluralismo que activa y sobre el cual se erige el «cine político moderno», sino el hecho de que este pluralismo, este devenir revolucionario de las imágenes, se sostiene sobre la misma imposibilidad del pueblo,

sobre su ausencia intolerable. Pensar un devenir revolucionario de las imágenes es pensar las formas de conjunción de varios pueblos a partir de la misma imposibilidad del pueblo, de su falta. Esta falta vivida como insoportable, esta falta que expone un agotamiento del esquema de conquista del poder por el proletariado o por el pueblo unificado es la que hace posible la coincidencia de varias líneas de fuga de la imagen devenida revolucionaria. Líneas de fuga que transitan de la imagen real (visible) a la imagen virtual (legible) y que en ese tránsito dan lugar a un encuentro, a la duración de un mundo que se recorta contra el fondo de las cosas, contra su «imagen sensoriomotriz». Ahora bien, ¿cómo aprehender el cine de Helvio Soto al interior de esta clasificación deleuziana? ¿Dónde situar películas como *Caliche sangriento* o *Voto + fusil*? ¿En el lado del cliché, es decir, de la imagen sensoriomotriz de las cosas, y por tanto del lado del cine clásico o, por el contrario, del lado de la creación, es decir, de la imagen virtual en tanto desarrollo sensoriomotor posible de las cosas visibles, y por tanto del lado del cine político moderno? A propósito de estas preguntas, es ya un lugar común de la crítica cinematográfica chilena y latinoamericana señalar que *Llueve sobre Santiago*, si bien es la película con mayor reconocimiento internacional de Soto, es también una de las películas sobre el Gobierno de la Unidad Popular y el golpe de Estado de 1973 que puede presentarse absolutamente tamizada de clichés, de lugares comunes, de un deseo de representar un pueblo ataviado con las vestimentas y adornos de una izquierda tercermundista que identifica en las imágenes sensoriomotrices de las cosas el único lugar posible de las imágenes revolucionarias. Imágenes cliché por excelencia que hacen de lo visible el plano secuencia de la revolución. Contra esta lectura de *Llueve sobre Santiago*, habría que traducir la problemática sobre la duración de un encuentro en aquella otra que pone el acento en el movimiento político que determina el devenir revolucionario de las imágenes como imágenes-clinamen.

La imagen-clinamen sería así el nombre de una operación que interroga en el cliché de la imagen el latido de otra imagen, de una imagen apenas legible, y que en la propia extenuación de su aparecer no da lugar a una línea de fuga de la imagen, sino que interroga la condición misma de las imágenes en tanto devenir de un encuentro, en tanto desviación que abre a la duración de un mundo. Más allá de la retórica del cliché, y de la imagen del cine tercermundista como ejemplo paradigmático de un «cine político moderno», los filmes *Voto + fusil*, *La metamorfosis del jefe de la policía política* y *Llueve sobre Santiago* enseñan una secuencia de interrogación que en su insistencia hace de la lluvia, de la simple lluvia, el signo que martillea sobre la superficie de un mundo, sobre la consistencia de un encuentro que se da y se resta en la imagen.

Un cine agotado

La figura del agotamiento, de la extenuación, ocupa una posición central en el combate de las imágenes. Se puede ver incluso en ella una forma de designación rígida, el nombre propio de una imagen que a condición de devenir revolucionaria deviene cliché por excelencia. Y cómo negarlo, cómo no advertir en *Llueve sobre Santiago* la erección de un muro que se enseña como una imagen cliché de la revolución, una imagen extenuada que no puede hacer de su propia imposibilidad una condición de posibilidad para devenir revolucionaria, imagen paradigmática del cine político moderno. El agotamiento, la extenuación, lo intolerable, no son por sí mismos sinónimos de una invención creadora, de una imagen revolucionaria, de un devenir revolucionario de las imágenes. La profusión de adjetivos para pensar aquello que inquieta los filmes de Soto, profusión de adjetivos que a fuerza de declararlos hacen de la imagen del nuevo cine chileno una imagen cliché, es sintomática de una imposibilidad sobre la que se erige el audiovisual de la revolución. Cine de propaganda, cine revolucionario, cine denuncia, cine político, cine militante son consignas destinadas a organizar una línea de comando audiovisual que a fuerza de servirse de las cosas termina por perderse en ellas, en las imágenes sensoriomotrices de una realidad siempre exhibida bajo la fuerza de un performativo constatativo, de una comunicación que para imponerse como hegemónica debe contar con las cosas, así como se cuenta con la realidad. Y, sin embargo, demorándose aún en el título del filme que Soto dedica en el exilio a rememorar la experiencia trágica de la Unidad Popular, cabe volver a la metáfora de la lluvia, de la simple lluvia. Pensando en ella, y en el lamento que evocan las gotas de lluvia como lágrimas de un pueblo, la pregunta que Helvio Soto despliega en las figuras trágicas que sostienen su trilogía de la Unidad Popular parece no ser otra que aquella derivada de la declinación leninista de la cuestión del qué hacer: ¿puede una revolución ser espontánea? ¿Es posible sostener un mundo en el encuentro de un lamento o de una exhortación? La pregunta interroga no solo la patética de la revolución, la emoción que surge del lamento y del duelo, de la imposibilidad de toda comunicación, en tanto todo audiovisual testimonia a su manera de una lamentación, de una no escucha, de la imposibilidad de un encuentro. «Tú no me escuchas. Tú, a quien está dirigido este lamento, no estás ahí. Tú no eres tú» (Hamacher 250).³ La patética de la sublevación, que parece estar en la base de toda revolución, es aquí la que se da y sustrae en la imagen filmica de Soto. Podría decirse que la trilogía que componen *Voto + fusil*, *La metamorfosis del jefe de la policía política* y *Llueve sobre Santiago* se escenifica sobre la pregunta en torno a la «espontaneidad» de la revolución, a la posibilidad del encuentro que se anuncia en toda inclinación, en toda geometría de las pasiones orientada por la precipitación, la caída y la lluvia. ¿Puede una revolución caer desde el cielo, puede ser realmente «espontánea»? ¿Puede una imagen precipitarse en un devenir revolucionario? Si, como advierte Lenin, la

³ La exhortación perteneciente a las elegías de Rilke es citada por Hamacher en su ensayo sobre el lamento como forma liminar de la lengua.

revolución es una guerra, la única guerra legítima, justa y necesaria (245), cabe interrogar el papel que juegan en ella la lluvia, la caída y la inclinación que da lugar a un encuentro, a la posibilidad de un encuentro que no esté destinado a desmoronarse el día de mañana.

Una frase, un desvío

«Es de noche, no es de noche; llueve, no llueve» [*Il fait nuit, il ne fait pas nuit; il pleut, il ne pleut pas*]. La frase es de Deleuze y busca a través de la multiplicación de ejemplos cotidianos exponer la tesis de que «no hay más existencia que la posible». Enunciada como corolario de una lectura de cuatro textos de televisión de Samuel Beckett, la proposición se presenta como una predicación del acontecimiento. «De un acontecimiento, alcanza y basta decir que es posible, puesto que no acontece sin confundirse con nada y sin abolir lo real a que aspira» («Lépuisé» 59). Lo posible, como existencia, se deriva así siempre de una disyunción, de una disyunción que se exhibe exhausta en la distinción de términos que se enfrentan de una manera cada vez más brutal. Términos dislocados que se afirman en una distancia indescomponible, y que en esa misma afirmación se revelan quebrados, arruinados, inservibles, salvo para el movimiento que da razón de la propia permutación. Retenido en este movimiento, Deleuze encuentra en la frase beckettiana «sí, yo he sido mi propio padre y he sido mi propio hijo» una disyunción imposible, que a fuerza de permutaciones deviene inclusiva. Todo se divide, pero en sí mismo, confundiendo el conjunto de lo posible con Nada, de la que cada cosa es una modificación. Se descubre así en el motivo de la nada la conjunción de una imagen que encuentra en el lamento un irrecusable suceder que, recusando a todo y a sí mismo, se enseña como un inexhibible recusar de su nada y de toda nada. El lamento, la lamentación, es siempre desocultamiento de la nada, su «No» es la afirmación de «No».

Ahora bien, la mostración a que el lamento da lugar, esa Nada de la que cada cosa es una modificación, y por lo tanto un lamento, no se da sin una determinada extenuación, sin llevar al extremo toda posibilidad, a un extremo que se enseña en lo exhausto y en lo exhaustivo. La combinatoria, en tanto arte o ciencia de agotar lo posible, se enseña como agotamiento del sentido, ahí donde el sentido no es más que aquello que se deriva de un juego de permutaciones, de combinaciones. Deleuze dirá que la combinatoria agota su objeto, pero porque su objeto está agotado a su vez. Este agotamiento, esta extenuación de la diferencia, hunde la unidad de la contradicción, la lucha de los contrarios, en el lamento. «Es de noche, no es de noche; llueve, no llueve». La frase invita a interrogar la disyunción en relación con el tiempo, con el orden temporal que la lluvia trae. La frase, en su nimiedad, en su concentración mínima, introduce la lamentación en las figuras del agotamiento. Ya se había señalado, *Llueve sobre Santiago* es un filme sobre el tiempo. Desde el título la historia no parece referir más que al tiempo, a la cuestión del tiempo. ¿Qué hacer ante el tiempo? ¿Qué hacer con el tiempo? ¿Qué hacer en el tiempo? El filme se impone la tarea de pensar el tiempo, o al menos el deber de contarlo,

aun cuando sepa de antemano, con oscuro saber, que ante esa tarea está condenado a llegar siempre tarde. Pero, de igual manera, *Llueve sobre Santiago* es un filme cargado de patética, es una historia atravesada por el *pathos*, por la caída, por las lágrimas. Y, si bien la combinatoria a la que se entrega, el juego de permutaciones que ensaya entre ficción y realidad, entre lo posible y lo imposible, entre lo existente y lo inexistente, entre archivo e historia, es un juego de disyunciones y combinaciones que ya se puede reconocer en *Voto + fusil* y *La metamorfosis del jefe de la policía política*, este juego de disyunciones y combinatorias, esta escena de un drama interior y exterior, de contradicciones en el seno del pueblo y más allá de él, se presenta ahora fuera de tiempo, en un destiempo agotado en el orden de posibilidades seriales de una historia y de la historia. Definir el agotamiento en relación con la lluvia es pensar el filme en su caída, en una caída que ocurre antes de tiempo en el tiempo, en ese tiempo del después en el antes que *Llueve sobre Santiago* anuncia en el eco de las disyunciones inclusivas de «voto más fusil» o en las «metamorfosis» de una militancia devenida policía política. Ese anuncio, ese lamento, que acaso hace de Helvio Soto un cineasta bartlebyano que se aferra a una fórmula hasta el agotamiento, es también anuncio de una interrupción de nada, de una resistencia incoada en el umbral de un filme, en su título, y en lo que allí se exhibe en la seña de la traducción en tanto ruina e historia, en tanto doble inscripción de un lamento imposible vaciado de mundo y de imágenes.

Referencias

- Althusser, Louis. «Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre». *Écrits Philosophiques et Politiques*, tomo I. Ed. François Matheron. Stock, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Minuit, 1985.
- . «Lépuisé». *Quad*, Samuel Beckett. Trad. Edith Fournier. Minuit, 1992.
- Fujita Hirose, Jun. *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias*. Trad. Sebastián Puente. Tinta Limón, 2014.
- Hamacher, Werner. *La detrición de la lengua*. Trad. y selección Niklas Bornhauser. Metales Pesados, 2022.
- Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. Routledge, 1992.
- . *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and the Other Science Fictions*. Verso, 2005.
- Lenin, Vladimir Ilich. *Obras completas*, vol. VIII. Akal, 1976.
- Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. Sudamericana, 2000.
- Soto, Helvio. «Para ser cineasta revolucionario primero hay que ser buen cineasta». *Primer plano*, n° 1, 1972.
- . «Mi aprendizaje con “Caliche sangriento”». *Araucaria de Chile*, n° 11, 1980.
- Thayer, Willy. «Blow up. Recuerdo absoluto, retorno absoluto y redención». *Intervalo. Revista de Psicoanálisis*, n° 1, 2009.

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

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.

¹ 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)² 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:³ *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.⁴

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»,⁵ 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)–.⁶ 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».⁷ 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).⁸ 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.⁹ 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.

⁹ 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

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
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
NO 03-01-1
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.¹⁰

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:¹¹

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,¹² 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,¹³ sede de lo que posteriormente sería Americas Society/Council of the Americas,¹⁴ 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),¹⁵ 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).¹⁶

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 1973.¹⁷ 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.

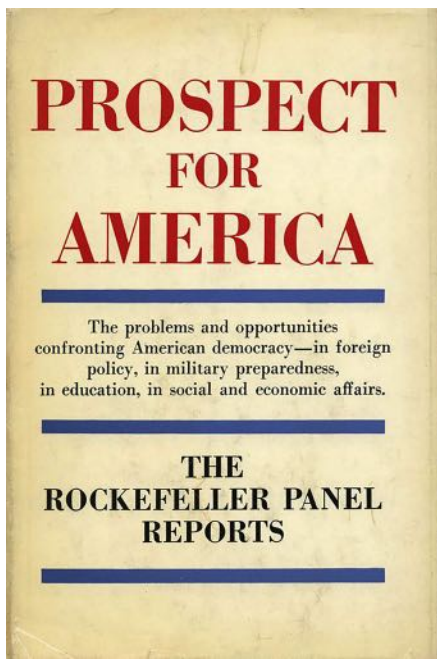


FIGURA 5

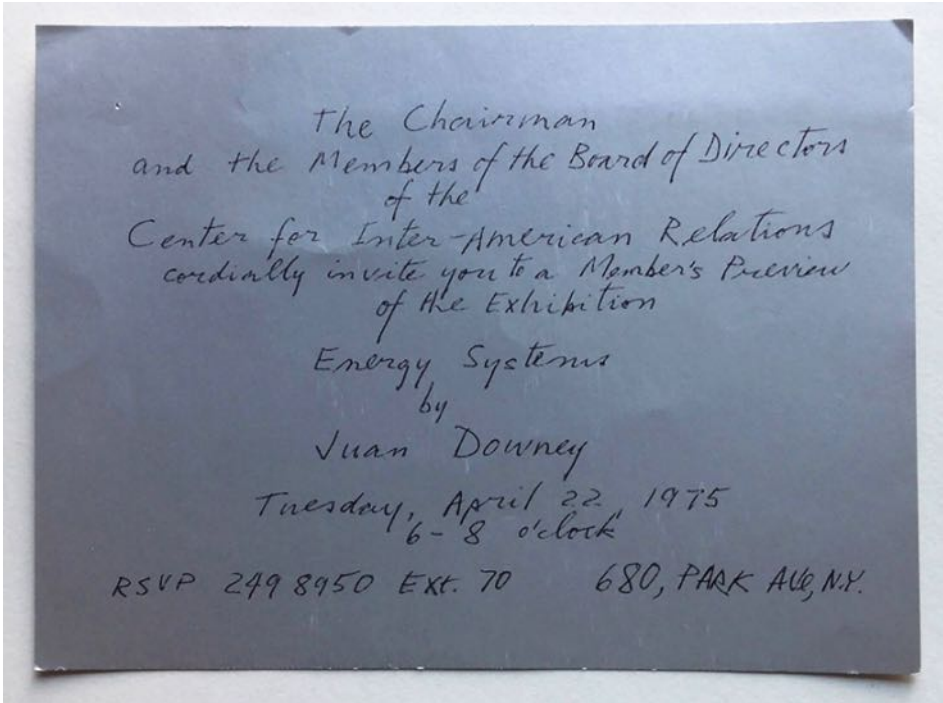
Portada libro *Prospect for America* (1958).

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,¹⁸ 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 reversibilidad 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 subalterno¹⁹ 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.²⁰

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.
- Zauschquevich, Andrés y Alexander Sutulov, coordinadores. *El cobre chileno/Corporación del Cobre*. Editorial Universitaria, 1975.

Artefacto *stasis*

Stasis Artifact

Alejandra Castillo
Departamento de Filosofía
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
alejandrabcastillov@gmail.com

Resumen

Con la figura de artefacto *stasis* me gustaría estudiar el diseño político que se despliega durante la Unidad Popular en lo relativo a sus objetos de proyección. En particular me concentraré en los documentales de las realizadoras Angelina Vázquez, *Crónica del salitre* (1971); Marilú Mallet, *Amuhuelai-mi* (1972); y Valeria Sarmiento, *Un sueño como de colores* (1972). Estos documentales registran los modos en que la política de la Unidad Popular se organiza alrededor de la producción socialista; su mirada es la de militancia y complicidad con el proceso de transformación que está teniendo lugar. Sin embargo, al mismo tiempo, estos documentales interrumpen la propia figuración del «trabajo» en las imágenes expuestas. En otras palabras, estos documentales interrumpen la idea de «producción». Esta interrupción de la imagen por la imagen, es lo que aquí se denomina artefacto *stasis*.

Palabras clave: Documentales, cineastas chilenas, Unidad Popular, artefacto *stasis*.

Abstract

With the figure of the *stasis* artifact, I would like to study the political design that unfolds during the Unidad Popular in Chile in relation to its objects of projection. I will focus on the documentary work carried out by Angelina Vázquez in the documentary *Crónica del salitre* (1971); Marilú Mallet in the documentary *Amuhuelai-mi* (1972); and Valeria Sarmiento with the documentary *Un sueño como de colores* (1972). These documentaries record the ways in which the Unidad Popular's politics is organized around socialist production, their gaze is one of militancy and complicity with the transformation process that is taking place. However, at the same time, these documentaries interrupt the very figuration of «labor» by the images themselves. In other words, they interrupt the idea of «production». This interruption of the image by the image is what could be called a *stasis* artifact.

Keywords: Documentaries, Chilean filmmakers, Unidad popular, *stasis* artifact.

Paralelamente, también están los otros problemas, que es cómo una, como mujer, podía ser invisible en el medio de los chicos que hacían cine. Éramos nosotras, las chicas, y ellos, los chicos.

ANGELINA VÁZQUEZ, «ANTES DEL GOLPE:
PRIMEROS PASOS EN EL CINE»

Ver un objeto antes de su materialización es diseñar. Un diseño es una figura que se piensa por adelantado. Antes de la existencia material de la figura pensada ya se ha dado contorno a un objeto, se ha establecido su función y descrito sus desarrollos y despliegues. Lo propio de un diseño es la prefiguración de algo que aún no es. Un diseño es un esquema o diagrama que hace ver, atrapa la mirada. Es por esa necesaria cercanía con la visión que un diseño siempre es ocularcéntrico, anuda mirada y técnica. Dicha centralidad óptica quiere indicar el predominio de la visión en lo que respecta a los otros modos de sentir de un cuerpo; la presuposición de un sujeto que registra su entorno mediante imágenes; y la capacidad de un sujeto de crear imágenes (Jonas). De modo tal que ocularcentrismo es la visión que se vuelve imagen, y esta artefacto. Lo ocularcéntrico se da en y por artefactos.

El diseño ocupa un lugar doble –y ambiguo– entre lo virtual y lo actual; lo que un diseño imagina no está por fuera de los objetos que permiten el propio diseño. No hay diseño sin objetos. Sin embargo, el diseño excede a los objetos que lo permiten. Ahí está la ambigüedad del diseño: es visible al mismo tiempo que se oculta en la multiplicidad de los objetos que lo proyectan. Una definición venida desde la escolástica medieval –y que tuvo la suerte de volverse uso cotidiano– dice que un «objeto» es un «problema» que se debe eludir, esquivar o enfrentar. De modo tal que un objeto es un asunto que impide, detiene o permite: es materia que se opone y frente a la que se debe reaccionar (Bodei). No obstante, habría que indicar además que los objetos son nudos de relaciones en las que el sujeto está implicado, aun cuando no tenga control sobre ellas. Por tal razón, un objeto siempre es eso, un objeto, pero también cosa, en otras palabras, causa y esencia de lo que se habla. La materialidad de los objetos es una que enlaza, relaciona y se constituye en y por el diseño.

Es importante destacar, y aquí cabe un desvío en el argumento, que la definición de diseño que se avanza difiere de aquella desarrollada en el campo del arte en la que se sitúa su definición, o bien en la relación entre arte y revolución, o bien en la relación entre imagen y reproductibilidad técnica (Groys, *Devenir obra de arte*). Lo que está en el centro del debate en el primer par relacional puede ser graficado por la siguiente pregunta: ¿qué es la revolución en el arte? Una posible respuesta pondría atención a la alteración máxima de las propias formas y reglas del arte. No hay que prestar mucha atención para advertir que esta respuesta aleja al arte de las necesidades escópicas y programáticas de cualquier revolución. De tal modo, y en un efecto contrario, cuando el arte se pone al servicio de la revolución se vuelve diseño, repetición y eficacia. El segundo par relacional

plantea otra pregunta: ¿es posible lo nuevo en el arte en el tiempo de la iteración técnica? Una posible respuesta es la negación, la propia relación entre arte y reproductibilidad técnica no haría sino transformar el arte en diseño. Más aún, la era de la reproductibilidad técnica llevaría al arte hacia el terreno de las imágenes, primero analógicas y luego digitales. En el espacio de las imágenes digitales –y de plataforma– el diseño se extendería como posibilidad de creación y alteración de toda imagen, incluso, y sobre todo, de la imagen del propio sujeto, abriendo con ello la posibilidad del autodiseño de sí (Groys, *Volverse público*). Sin la aceleración de los cambios de la técnica, advierte Hal Foster, no hay era del diseño. Esta se inicia con el siglo xx, con el enlazamiento entre estética, confort y utilidad. A diferencia de estas definiciones, se entenderá por diseño, en este texto, a los modos en que se organiza lo sensible en una época determinada.

El diseño y sus objetos lumínicos describen un orden centrado en la imagen, sin duda. Tres han sido las palabras con las que se suele nombrar la relación entre diseño y objeto de proyección: dispositivo, aparato o artefacto. Cada una de estas palabras remiten al artificio y la maquinación. Un dispositivo es un conjunto de piezas que permiten el funcionamiento de un diseño mayor. Un dispositivo, dice Gilles Deleuze leyendo a Michel Foucault, es un ovillo, una madeja cuyas hebras se han enredado lo suficiente como para desalentar la búsqueda de la hebra de origen que permitiría desovillar las hebras siguiendo la trayectoria de una sola hebra. Un dispositivo se organiza multilinealmente, es un conjunto de líneas que describen un funcionamiento que organiza espacios, tiempos y subjetividades. Los dispositivos son máquinas para hacer ver y hablar (Deleuze). Los dispositivos articulan zonas de producción de saberes, de establecimiento de instituciones y la constitución de subjetividades, los reenvíos de unas a otras son móviles y no predeterminados.

Distinto a un dispositivo, un aparato es un objeto. Un objeto en piezas. Un aparato contiene en sí una multiplicidad de partes aisladas que permiten el desarrollo de una función. La ausencia de una de ellas detiene la operatividad de él. Lo propio de un aparato es el desarrollo de una tarea. De acuerdo con tal definición, se podría pensar en una máquina como un objeto muy similar a un aparato. Y, sin embargo, habría que decir que una máquina no es un aparato. Francis Ponge describe un cuerpo como una máquina que en su fatiga va perdiendo cada una de sus piezas, se descarrila, se vuelca, pierde sus ruedas y su energía. Tal vez ahí está la clave diferencial entre máquina y aparato: la energía. El funcionamiento de una máquina necesita de energía, esta genera la magia del movimiento autónomo. Gabriela Mistral no se equivoca cuando vincula a la máquina con la producción fabril: «La máquina es ella también muy señora, en cierto orden nuevo, asimismo de señorío. Ella es exacta, a menos de que la descuiden; parsimoniosa y rápida, según lo pide la necesidad que sirve y que dicta el ritmo: ella es veraz en su producto, aventajando en ello muchísimo a la máquina humana». Un aparato puede o no necesitar energía.

En *La época de los aparatos*, Jean-Louis Déotte describe los aparatos como objetos necesarios para el despliegue de un orden temporal en el que se enlazan políticas,

estéticas, técnicas y subjetividades. Los aparatos, para Déotte, son la materialidad que hace posible el despliegue de un régimen estético. No puede ser pasado por alto que los aparatos a los que el autor alude son sensoriales, su función es la amplificación de los sentidos de la visión, la audición y/o el tacto. Los aparatos de la modernidad amplifican la visión. No parece exagerado decir, por ello, que la modernidad se constituye en y por sus aparatos ópticos: la perspectiva, la cámara oscura, el museo, el cine (Déotte). Los aparatos, cuando son ópticos, son lumínico proyectivos.

Un artefacto es artificio, es hacer con arte, es un objeto creado con un fin específico. Sin embargo, lo propio de un artefacto es la posibilidad de alteración debida a su propia intervención. Pier Paolo Pasolini llama «artefactos» a los textos que escribe por encargo. Sus artefactos de escritura son respuestas a la contingencia, a las urgencias del día a día. La respuesta a esos encargos es indirecta, siempre en desvío, descentrada. Con vocación polémica avanza en una escritura que quiere para sí la destreza del artificio. En cada artefacto detiene, interrumpe el continuo fluir de la cotidianidad. No habría que olvidar que la etimología de la palabra artefacto se enlaza con la de arte y la de fabricación. Hay veces que un artefacto no asiste, no ayuda. Su cualidad es otra muy distinta: la de hacer colapsar. He ahí la diferencia con los aparatos cuya funcionalidad y eficiencia es su signo distintivo. Por el contrario, un artefacto puede ser también explosivo, hace saltar por los aires aquello que se tenía por seguro y firme. En complicidad con esta acepción, Nicanor Parra define artefacto como lo que está a punto de explotar en el antipoema. El artefacto es lo que hace colapsar el sentido. De tal modo, un artefacto es *stasis*, interrupción.

Es con la figura de artefacto *stasis* que me gustaría estudiar el diseño político que se despliega durante la Unidad Popular en lo relativo a sus objetos de proyección. En particular, me concentraré en las piezas documentales realizadas por Angelina Vázquez, *Crónica del salitre* (1971), Marilú Mallet, *Amuhuelai-mi* (1972), y Valeria Sarmiento, *Un sueño como de colores* (1972). Si un artefacto es realidad creada, los documentales de estas cineastas chilenas registran los modos en que la política de la Unidad Popular se organiza alrededor de la producción socialista, su mirada es la de militancia y complicidad con el proceso de transformación que está teniendo lugar. Sin embargo, al mismo tiempo, estos documentales no dejan de interrumpir la propia figuración del «trabajo» en las propias imágenes expuestas, en otras palabras, no dejan de interrumpir la idea de «producción». A esa interrupción de la imagen por la imagen se podría llamar artefacto *stasis*.

La voz *stasis* es disyunción, contraposición de lugares, tiempos, funciones y sujetos. Adoptando la definición otorgada por M. I. Finley, la historiadora helenista Nicole Loraux indica que la definición primaria de *stasis* es oposición (*La ciudad dividida*). Habría que indicar que la oposición que la palabra *stasis* señala no es la simple división de las partes, sino que implica, principalmente, tomar partido por una u otra parte. La forma de la *stasis* no es la de la neutralidad. Los sujetos están obligados a tomar parte. La *stasis* es también la separación máxima figurada en la forma de la guerra

civil. No habría que olvidar que la definición de *stasis* que ofrece Nicole Loraux no es etimológica, sino histórica, remite a la Guerra Civil en Atenas en el año 403 a. C. Es una interrupción que toma la dramática forma de una guerra intestina. Todavía habría que decir más, *stasis* es una oposición primaria al interior del cuerpo de la política, es la suspensión del pacto masculino, entendido este como una comunidad de hermanos, esto es, una particular manera de describir el parentesco y la filiación. No es casual que los nombres de las Erinias, las Euménides, Medea y Antígona sean femeninos. Ellas vuelven explícita la suspensión de la partición básica de la política: la diferencia sexual (Loraux, «La guerre dans la famille»). La *stasis* de la imagen visibiliza cuerpos y representaciones, pero a su vez pone en evidencia un dispositivo de género.

El documental como artefacto *stasis*

Hay ciertas afirmaciones que van constituyendo el relato feminista chileno. Su insistente recitación las transforma en apretados nudos inobjetables. Una de esas afirmaciones es la que indica que una vez que las mujeres chilenas alcanzan el derecho al sufragio universal, en el año 1949, comienza un rápido decline de la acción e invención feminista, señas ambas del feminismo durante la primera parte del siglo xx. Esta afirmación reduce su argumento en una certera frase: silencio feminista. La autora de esta afirmación no es otra que Julieta Kirkwood. Sin duda, Kirkwood logra dar con una fórmula que a pesar de su brevedad pone de manifiesto una singular marca del feminismo en Chile.

Un silencio feminista es la juntura de opuestos. Dos opuestos que expresan de inmediato su distancia. Nada parece estar más alejado del reclamo del feminismo que el silencio. El reclamo feminista es voz y presencia, la intervención de un cuerpo que en su exposición pone en evidencia la injusticia de un orden determinado. Reclamo, exposición y movimiento, rumor de palabras e invención de formas de alteración política. Contra la afirmación de un «silencio feminista», es posible advertir una política de mujeres en la imagen que –luego de alcanzado el derecho a sufragio universal– se intensifica. Ese es el caso en el trabajo del cine documental realizado por mujeres que comienza a tomar lugar a partir de la década de 1950.

De habitual se piensa la política de mujeres en la conformación de movimientos sociales o en la organización de modos y estrategias para la incidencia político-institucional. Esta perspectiva restringida –a la hora de historiar dichas políticas– excluye de antemano todas las otras formas de intervención que excedan a ese recorte epistemológico.

Así ocurre con el trabajo con las imágenes. La historia de la política de mujeres y feminista pone atención, por ejemplo, en la publicación periódica *Acción femenina* (1922-1939), órgano de difusión del Partido Cívico Femenino; sin embargo, no concede relevancia alguna a la revista *Ecran* (1930-1969), dedicada a la crítica de cine y artes escénicas. Es importante indicar que la revista *Ecran* se definirá como un seminario para la mujer y los aficionados al cine; a partir del año 1939 será dirigida por María

Romero (Santa Cruz). Esta misma perspectiva restringida –y que parece organizar dos líneas paralelas– permite apreciar la intervención feminista de Amanda Labarca en textos como *¿A dónde va la mujer?* (1934), pero no logra advertir su participación como libretista de la película *Flor del Carmen* (1944) dirigida por José Bhor. En esa trayectoria doble y paralela, la historia de políticas de mujeres otorga un lugar a Eloísa Díaz, primera médica chilena, pero ninguno a Gabriela Bussenius, la primera directora de cine, quien dirige la película *La agonía de Arauco* en el año 1917 (Esteves). Este orden de visibilidad de la política de las mujeres oculta toda acción asociada al artefacto proyectivo del cine, pero, sin embargo, ilumina la acción de asociaciones de mujeres conservadoras como la Liga de Damas Chilenas, sin observar que son las encargadas de la difusión de un incipiente consejo de censura cinematográfica. Este consejo tendrá en las páginas de *El eco de la Liga de Damas Chilenas* su órgano de difusión.

¿A qué se debe esta narración que visibiliza un modo de participación de las mujeres, pero que oculta toda participación vinculada a la producción de imágenes? Una primera respuesta sería destacar el sesgo patriarcal de las historiografías de comienzos de siglo. No obstante, la historiografía de la participación política de las mujeres ha sido escrita por las propias mujeres. No habría que olvidar que el guion principal de esa participación se lo debemos a la socióloga, socialista y feminista Julieta Kirkwood. De tal modo, la primera respuesta no es válida. Una segunda respuesta a la paradójica invisibilidad de la producción de imágenes de las mujeres durante el siglo xx podría advertir una narración marcada por el antagonismo de clase, estableciendo una distinción entre mujeres feministas y populares, y las mujeres del cine y burguesas. Esta respuesta, sin embargo, no permitiría entender por qué Amanda Labarca es libretista de la película *Flor del Carmen*. Una tercera respuesta nos llevaría a interrogar el propio diseño de la política y los artefactos en los que se constituye. De modo más específico, debería hacernos interrogar el diseño de la política de la emancipación, en general, y las políticas de la emancipación de las mujeres, en particular.

Un diseño hace ver y se despliega en y por artefactos. El diseño de lo político de la emancipación que se comienza a gestar durante la segunda parte del siglo xix, y que toma lugar en las políticas de izquierda desde comienzos del siglo xx, tiene en el Gobierno de la Unidad Popular su punto más intenso de desarrollo, contradicciones y concreción. El diseño de la política de la emancipación presupone el ingreso a lo público político en la gradualidad y jerarquización prevista en el aparato escolar. Es un diseño pedagógico. Mientras más visible se es en el dispositivo pedagógico, más invisible se vuelve el cuerpo de quienes no son narrados por el orden dominante. La ciudadanía, a pesar de abogar por la universalidad del *cual-sea*, privilegia a hombres y propietarios. El privilegio se organiza siguiendo la trayectoria de círculos concéntricos que giran alrededor del hombre blanco y propietario. Este cuerpo-eje o cuerpo-centro se amplía y se extiende al círculo de las familias oligarcas; este cuerpo o centro extendido genera la ficción del cuerpo de la nación chilena. Lo en común, entonces, es narrado a través del predominio y del dominio de un cuerpo sexuado, en la afirmación de los intereses

de esos hombres, quienes capitalizan valor a partir del control del trabajo y la reproducción. El diseño es androcéntrico y elitista, y organiza e interrelaciona educación, progreso y trabajo. Es un diseño productivista. Este orden de la producción lo es en un sentido doble, enlazando trabajo y cuerpo. La organización de un orden económico y fabril implica la formación continua de un cuadro de trabajadores relativamente dócil y eficiente. Y, a su vez, presupone un tipo de filiación y de diferencia sexual. El diseño es heteronormado. El diseño de la emancipación tendrá en el dispositivo letrado su artefacto de proyección principal. Es por tal razón que las políticas de las mujeres descritas en y desde la imagen no serán, paradójicamente, visibles para la narración de la historiografía feminista en Chile. Es por esa invisibilidad que Julieta Kirkwood cree ver un decaimiento de la política de mujeres a partir de la segunda mitad del siglo xx. Distinto a ello, es posible advertir un trabajo visual de mujeres que busca interrumpir el diseño de la emancipación desde un particular artefacto: el documental.

Nieves Yankovic, junto a Jorge di Lauro, dirige el documental *Andacollo*.¹ Durante 28 minutos, este documental registra la ferviente procesión hacia la Virgen de Andacollo entre los días 23 y 27 diciembre, en la región de Coquimbo, durante el año 1958. Nada más propio de las mujeres que la cercanía a la religiosidad. Bien podría pensarse que el cambio de artefacto, el desplazamiento de la letra por la imagen –del documento al documental– no implica, en este caso, un cambio significativo en los modos en que las mujeres relatan su cotidianidad. Y, sin embargo, también podría decirse que el ejercicio visual que se despliega junto al registro de la procesión es el intento de dar contorno a un nuevo sujeto para la política: el sujeto popular. No parece ser casual que la música del documental esté a cargo de Violeta Parra. En un laborioso trabajo en y contra el diseño, y de una manera similar al modo en que las políticas de mujeres durante la primera mitad del siglo xx se afanan en la desorganización del mandato androcéntrico y elitista de la emancipación social, Nieves Yankovic descentra al individuo propietario que presupone el relato de la emancipación, dirige la mirada hacia la vida de los trabajadores que suspenden su labor diaria en una danza que se regala a la Virgen. El descentramiento de la imagen del individuo posesivo ocurre en una operación visual que, por un lado, recurre a un escenario tradicional de la religiosidad latinoamericana y, por otro, es intervenida por la imagen del minero nortino que suspende la producción, la fatiga del trabajo, en una actividad no propia del reparto de lo masculino: la danza. En ese mismo gesto de impropiedad o desestabilización de roles y lugares, es una voz de mujer –la de Nieves Yankovic– la que narra y da cuerpo a la geografía de la religiosidad, del trabajo y su suspensión. Este entre dos de lo productivo e improductivo de la imagen, en algún sentido, es antecedente crucial para la figuración y narración del sujeto popular necesario para la constitución de la política que vendrá con el Gobierno de Salvador Allende.

1 Documental *Andacollo* (1958), duración 28 minutos, formato 16mm, color. Dirección, guion, producción y montaje a cargo de Nieves Yankovic y Jorge di Lauro. Dirección de fotografía a cargo de Andrés Martorell, Jorge Morgado y Hernán Garrido. Música a cargo de Violeta Parra.

Crónica del salitre, documental dirigido por Angelina Vázquez durante el año 1971, es la crónica visual del conflicto por la producción.² La minería es el objeto o el nudo de problemas que describe el régimen económico chileno desde comienzos del siglo xx. Es un nudo problemático para el diseño del capitalismo, así como también para un proyecto político socialista. La explotación del salitre es la condensación visual de ese nudo en este documental de 9 minutos de duración. A pesar de la brevedad de la filmación, la temporalidad que recorre es amplia. En 9 minutos transcurren 70 años que toman cuerpo y política en los nombres de Luis Emilio Recabarren y Salvador Allende. El salitre es recurso, apropiación, explotación y lucha de los trabajadores.

En un interesante juego de artefactos y temporalidades, la primera imagen que captura la mirada es la de una imprenta. La imprenta como artefacto que tuerce el despliegue del diseño decimonónico de la emancipación y sus contradicciones, para desviarlo desde la producción al trabajo, y de este al trabajador y sus formas de organización. La prensa obrera, distinta al aparato escolar, desorganiza el diseño de dominio y, a su vez, organiza otros modos de ver, de ser visto, de afectar y afectarse. El trabajo no es más la sola cuantificación de la ganancia de los dueños, sino que principalmente el lugar para la subjetivación política de los trabajadores. El documental de Angelina Vázquez hace de la letra una imagen que inscribe en sí el antagonismo de clase. La imagen hace ver dos formas enfrentadas en la producción y el trabajo: los dueños y los trabajadores. Es en ese enfrentamiento en que *Crónica del salitre* se vuelve un artefacto *stasis*, un conjunto de imágenes que en su artificio de duplicación de la lucha de los trabajadores hace ver la crisis del diseño productivista de la economía del capital. La *stasis* es guerra civil, es la suspensión de un orden.

El artefacto *stasis* suspende en la propia imagen el diseño de la política. Suspensión que toma su momento máximo en la última aseveración que se deja escuchar en una voz masculina que simula la voz de un trabajador: «Vamos a tener que ir apretándole las clavijas y en el momento que la burguesía quiera hacer algo en contra, entonces vamos a ser los trabajadores los que vamos a levantar las armas» (09:16-09:28).

Debe ser indicado que dicha suspensión detiene las piezas del artefacto en lo que tiene ver con la producción en el guion antagonico «la burguesía contra los trabajadores». No obstante, el diseño de la política de la emancipación en su dimensión androcéntrica queda intacta. No hay ficción en la narración del cuerpo en la *Crónica del salitre*, el productivismo es masculino. Muchos años después del estreno del documental *Crónica del salitre*, luego del golpe militar y el exilio de Angelina Vázquez, ella hará notar que la partición inicial del orden político de la Unidad Popular en lo que tiene que ver con el trabajo, en general, y con el colectivo de cineastas, en particular, no es otra que la de la diferencia de los sexos: «Una, como mujer, podía ser invisible en el medio de los chicos que hacían cine. Éramos nosotras, las chicas, y ellos, los chicos» (Vázquez 248).

2 Documental *Crónica del salitre* (1971), duración 9 minutos, formato 35 mm, blanco y negro. Dirección y guion a cargo de Angelina Vázquez. Producción de Jaime Morera. Dirección de fotografía a cargo de Jorge Müller. Montaje de Carlos Piaggio.

El diseño de la emancipación hace ver un cuerpo: el cuerpo dominante. Marilú Mallet, en su documental *Amuhuelai-mi* (1972), desplaza la mira de la cámara desde ese cuerpo en dominancia hacia aquellos cuya visibilidad es negada.³ El registro documental comienza con una imagen detenida, es un dibujo, al parecer del pintor colombiano Fernando Botero. El dibujo representa a un hombre rico cuyo exceso se hace notar en las exuberantes redondeces de su cuerpo. Mientras la imagen está detenida se escucha a un hombre de un partido político de derecha que se queja de la insubordinación del pueblo mapuche debido a las ideas marxistas. Antes, dice el hombre, el pueblo mapuche trabajaba en tranquilidad; para luego agregar que el problema es la flojera y la falta de honradez. Luego se sustituye esa voz por la de una mujer mayor cuyo canto en mapudungun va enhebrando uno a uno los hechos de la invisibilización del pueblo mapuche y la violencia del Estado chileno contra él: expropiación de sus tierras, falta de hospitales, falta de escuelas, falta de instituciones que conozcan la lengua mapuche, falta de trabajo. Se sustituye nuevamente la voz, pero esta vez por un tema instrumental de Santana. Esta sustitución sustituye, a su vez, el paisaje rural sureño por rapidez de trenes y bullicio de ciudad. La respuesta de la revolución socialista del Gobierno de Salvador Allende está en la producción, en el trabajo y la migración a la ciudad. El ritmo de Santana va acompañado por la voz de un dirigente social que narra una a una las penas de los trabajadores mapuche en la ciudad: bajísimos sueldos, falta de habitación, falta de seguridad social, falta de programas de salud, despidos injustificados, prejuicios. La simple migración a la ciudad no resuelve nada, la voz del dirigente social llama a organizarse, a ser parte de los sindicatos de obreros y trabajadores: el trabajo no altera el orden de desigualdad sin organización.

La organización interrumpe al productivismo. Esta interrupción va señalizada con el cambio de ritmo del tema de Santana, se vuelve más rápido, más intenso, el cambio de ritmo es también la vuelta al campo, a la organización laboral de hombres y mujeres mapuche anudando vida, política y lucha para la recuperación de sus tierras. En ese trabajo comprometido –y que sigue un plan distinto al de la mera productividad– es donde se interrumpe el cuerpo del hombre blanco y propietario. Esta interrupción que hace visible al pueblo mapuche es consecuencia de otra que la antecede: la de la lengua. La voz *Amuhuelai-mi* (Ya no te irás) busca apropiarse lo que le ha sido sustraído por la lengua dominante: experiencias, saberes y prácticas. Si el diseño de la emancipación es uno que enlaza la nación a una lengua, su alteración está en la visibilidad de la multiplicidad de lenguas y modos en que narrar otros cuerpos y geografías.

Una voz en *off* narra la memoria de un sueño, moviliza un recuerdo inmemorial en el presente. La voz es de una mujer y dice haber soñado cuando aún era una niña que se desnudaba y bailaba ante el público. Dice que le causa miedo la exposición, pero le fascina su propia desnudez. Con el tiempo el sueño se ha vuelto revelación y

3 Documental *Amuhuelai-mi* (1972), duración 10 minutos, formato 16 mm, blanco y negro. Dirección, guion y dirección de fotografía a cargo de Marilú Mallet. Montaje de Carlos Piaggio.

justificación de su trabajo como vedete en el *Bim Bam Bum* o el *Picaresque*, dos de las compañías de revistas que existían durante el gobierno de la Unidad Popular. Con el relato de este sueño comienza el documental *Un sueño como de colores*, dirigido por Valeria Sarmiento en el año 1973, pero estrenado, sin embargo, 49 años más tarde por la Cineteca de la Universidad de Chile.⁴

Un sueño como de colores es un documental sobre el trabajo, pero en un desvío. Este desvío vuelve completamente visible lo que el trabajo oculta: el cuerpo, la diferencia de los sexos, las ocupaciones, la maternidad, la sexualidad. En muchos sentidos, el cuerpo de la Unidad Popular reproduce el cuerpo masculino de la emancipación cuya figuración es voluntariosa, heroica y siempre bajo la luminosidad de lo público. La mirada de Valeria Sarmiento, si bien se dirige hacia el trabajo, lo hace improductivamente: interrumpe en y con la imagen del trabajo de estas vedetes la figuración androcéntrica de la política de la emancipación.

Una mujer baila al ritmo de la canción «Sayonara... amor!» de Roberto Vicario. Con estudiados giros y movimientos, la mujer va despojándose de su ropa con lentitud. Describe su baile y desnudez en la ambigüedad y, quizás contradicción, de las palabras profesión y creación. No siempre el estudio va en cercanía de la imaginación que crea, y sin embargo, así la mujer que baila anuda trabajo y desnudez. Sin escenario ni lentejuelas, una segunda mujer, también vedete, habla de su trabajo en el living de su casa, donde es acompañada por su madre y sus dos hijas pequeñas. Esta mujer narra su trabajo como cualquier otro. Dice que no hay nada de qué avergonzarse con la desnudez, siente orgullo de lo que ha logrado con su trabajo a pesar de las largas jornadas laborales que muchas veces terminan en la madrugada. La madre dice que su hija estudió en un colegio de monjas hasta que se casó a la edad de catorce años. La secuencia de las imágenes nos lleva al colegio de monjas, la antigua estudiante –ahora vedete– conversa con la que fuera su profesora. La monja la interroga sobre su vida, quiere saber si ha tenido una buena vida, le pregunta si ha criado a sus hijas en cercanía de Dios, ella lo confirma. A pesar de no quitarse la ropa, el desnudo de la segunda mujer es total. La primera sueña, la segunda se confiesa. El sueño de la desnudez de la primera y su espectáculo la hace establecer un límite entre su trabajo y la pornografía, advirtiendo los prejuicios que rondan al cuerpo cuando se expone desnudo: su desnudez no es pornográfica, sino arte. La confesión de la segunda reconoce que por su trabajo debe lidiar con prejuicios y malos tratos, y debido a ello le gustaría que sus hijas estudiaran y buscaran ocupaciones muy distintas a la de ella, a pesar del orgullo que le provoca.

El documental no solo registra, sino que inadvertidamente su imagen también hace estallar los límites del cuerpo de lo visible. Así ocurre con los documentales aquí estudiados. *Crónica del salitre*, *Amuhuelai-mi* y *Un sueño como de colores* son documentales que registran el proceso de alteración política que se lleva a cabo durante el gobierno

4 Documental *Un sueño como de colores* (1973), duración 11 minutos, 16 mm, color. Dirección a cargo de Valeria Sarmiento. Dirección de fotografía a cargo de Jorge Müller. Montaje de Carlos Piaggio. Sonido a cargo de José de la Vega.

de la Unidad Popular, la perspectiva de ellos es la de la militancia y compromiso con el proceso político. No es casual que sea el «trabajo» el centro de la narración visual que despliegan. Y, sin embargo, y quizás no advirtiéndolo del todo, cada uno de los documentales de estas cineastas proponen un «trabajo improductivo», es ahí donde el documental deja de ser el registro de una realidad mediada por la imagen para volverse un artefacto *stasis*: interrupción del cuerpo visible de la política.

Referencias

- Bodei, Remo. *La vida de las cosas*. Amorrortu, 2015.
- Deleuze, Gilles. «¿Qué es un dispositivo?». *Michel Foucault, filósofo*. VV. AA. Gedisa, 1990.
- Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Metales Pesados, 2012.
- Esteves, Antonella. *¿Por qué filmamos lo que filmamos?* La Pollera, 2020.
- Foster, Harold. *Diseño y delito*. Akal, 2002.
- Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, 2014.
- . *Devenir obra de arte*. Caja Negra, 2023.
- Jonas, Hans. «Homo pictor: la libertad de la imagen». *El principio de la vida*. Trotta, 2000, pp. 217-245.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*. Cuarto Propio, 1990.
- Loroux, Nicole. *La ciudad dividida*. Katz Editores, 2008.
- . «La guerre dans la famille». *La Grèce hors d'elle et autres textes*. Éditions Klincksieck, 2021.
- Mistral, Gabriela. *Recados completos*. La Pollera, 2023.
- Parra, Nicanor. *Artefactos*. Editorial Universitaria, 1972.
- Pasolini, Pier Paolo. *Poesía en forma de rosa*. Visor, 2005.
- Ponge, Francis. *Antología*. Traducción y notas de Waldo Rojas. LAR Ediciones, 1991.
- Santa Cruz, Eduardo. *La máquina de las multitudes. Ilusión y cine en Chile, 1900-1950*. Palinodia, 2022.
- Vázquez, Angelina. «Antes del golpe: primeros pasos en el cine». *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Editado por Elizabeth Ramírez Soto y Catalina Donoso Pinto. Metales Pesados, 2016.

Irrupciones trans*temporales (a 50 años del golpe de Estado)

Trans*temporal Irruptions (50 Years after the Coup D'état)

Fernanda Carvajal
CONICET-IIGG-IIEGE-UBA
fercarvajal21@gmail.com

Enviado: 4 julio 2023 | **Aceptado:** 10 agosto 2023

Resumen

Este artículo aborda la biografía de Marcia Alejandra, mujer transexual que inició su proceso medicalizado de «cambio de sexo» durante la Unidad Popular y logró su cambio legal de nombre en 1974, ya en dictadura. En el primer apartado, presento las nociones de *cistemporalidad*, *trans*temporalidad* y *trans*historicidades* como claves teórico-metodológicas. En la segunda parte, reconstruyo cómo la prensa abordó la historia de Marcia Alejandra desde una matriz *cistemporal*. Por contraste, en la tercera parte, retomo archivos informales reenfocando la biografía de Marcia desde una dimensión *trans*temporal*. A partir del análisis desde estas dos matrices temporales, interrogo qué sucede cuando ponemos en contacto lo travesti/trans* y la historicidad, a 50 años del golpe de Estado.

Palabras clave: Unidad Popular, golpe de Estado, «cambio de sexo», *trans*temporalidad*, *cistemporalidad*, *trans*historicidades*.

Abstract

This article approaches the biography of Marcia Alejandra, a transsexual woman who began her medicalized process of «sex change» during the Popular Unity and achieved her legal name change in 1974, already in dictatorship. In the first section, I present the notions of *cistemporality*, *trans*temporality* and *trans*historicities*, as theoretical-methodological keys. In the second part, I reconstruct how the press approached Marcia Alejandra's story from a *cistemporal* framework. In contrast, in the third part, I return to informal archives, refocusing Marcia's biography from a *trans*temporal* dimension. From the analysis of these two temporal matrixes, I question what happens when we put in contact the transvestite/trans* and historicity, 50 years after the coup d'état.

Keywords: Popular Unity, coup d'état, «sex change», *trans*temporality*, *cistemporality*, *trans*historicities*.

Introducción

Yo figuraba con un cuerpo de mujer y nombre masculino, recuerda que todo esto se realizó en el gobierno de Allende, y por eso me pude operar, se suponía que era un plus político y científico para la época.

MARCIA ALEJANDRA, ENTREVISTA CON DIEGO GONZÁLEZ, 2007

A la planeada ola de terror desatada por la Junta Militar chilena a partir del golpe del 11 de septiembre de 1973 no le basta con asesinar a miles de trabajadores, estudiantes y patriotas por el “delito” de disentir políticamente con el siniestro proyecto pinochetista [...] La comunidad homosexual chilena ha sido reprimida –al igual que los demás sectores del pueblo– de la forma más cruel. Un conocido homosexual de Santiago (de nacionalidad uruguaya, 32 años de edad), llamado “Lola Puñales”, fue violado, torturado, castrado y acribillado por un grupo de militares.

FRENTE DE LIBERACIÓN HOMOSEXUAL
DE LA ARGENTINA, REVISTA SOMOS, ENERO 1974

Sé que Pinochet decía que no quería homosexuales y que los que quisieran operarse, que se operaran gratis. No se sabe dónde pero lo dijo. Lo dijo, lo firmó, no sé, eso no sé yo.

KARLA PAULINA, RANCAGUA, JULIO 2014

La teoría está en los detalles.

VIVIANE NAMASTE

Como señala Kara Keeling, acercarnos a través de la escritura a sujetos queer o trans* del pasado, que ya no pueden replicarnos, requiere un cuidado, hacernos cargo del lugar privilegiado y potencialmente violento de abordar esas biografías para no reiterar las desigualdades e injusticias que aquellos sujetos padecieron en vida, especialmente cuando somos personas cis. Al volver a la historia de Marcia Alejandra, intento poner en práctica la ética no paternalista de «cuidado» propuesta por Keeling y ensayar lecturas a través de modos temporales que puedan situarse dentro, al lado y más allá de las líneas trazadas por los discursos institucionales cisonormativos (la prensa, el discurso médico y policial). Implica no simplemente «hacer visible» aquello que quedó oculto por las luchas hegemónicas del pasado para ponerlo al servicio del presente, sino que llamar la atención sobre las violencias que sostiene el propio acto de mirar (y enunciar).

Intento acercarme a Marcia Alejandra desde una narrativa que pueda acoger los silencios y opacidades que la rodean y, a la vez, contenerla en un contorno menos deshilachado, que permita que su historia resuene con otras experiencias sueltas de las disidencias sexogenéricas del periodo. Intento entonces sostener la pregunta sobre

qué nos sucede hoy, a 50 años del golpe de Estado, al leer en una misma secuencia los epígrafes que abren este texto.

Considerados en conjunto, estos fragmentos dejan ver el inicio de una vía medicalizada del «cambio de sexo» abierta en el Gobierno de la Unidad Popular, en el horizonte de la temporalidad revolucionario-modernizadora del socialismo a la chilena, lo que deja abierta la pregunta de si este temprano interés médico en la transexualidad podría haber sido el comienzo de una vía más amplia de derechos para las personas trans* durante el gobierno de Salvador Allende.

La agresión descarnada de los militares sobre Lola Puñales –acribillada, castrada y exhibida en el espacio público días después del golpe– es, por su parte, uno de los primeros indicios que tenemos de la violencia dictatorial sobre un cuerpo sexogénicamente marcado, un cuerpo migrante, extranjero a la vez del género y de la nación (Lola Puñales era uruguaya, nos recuerda el FLH).

Y el rumor comunitario sobre los procesos de medicalización de la transexualidad que se mantuvieron de manera discreta durante la dictadura sugiere su encausamiento como una política estatal correctiva. Sin embargo, al menos desde los antecedentes reunidos hasta ahora, no es posible afirmar que se tratara de una política coactiva –como las esterilizaciones forzadas practicadas sobre los cuerpos de mujeres indígenas en Perú bajo el fujimorismo– ni permiten sostener que los pabellones constituyeran, para el Estado dictatorial chileno, un espacio más de tortura sobre cuerpos considerados fuera de la norma (Carvajal, «Permisividad y vulneración»). Antes que una política sistemática u orquestada, las cirugías se practicaron entre la permisividad y la vulneración: realizadas de manera intermitente en condiciones semiformales, revelan la desestimación médico-legal de las vidas de mujeres transexuales que deseaban operarse y se expusieron a las cirugías en fase experimental, sin ningún tipo de protección o resguardo frente a los posibles riesgos de la intervención.

Estas huellas discontinuas, entre las que había y hay todavía muchos silencios, nos hablan de la convivencia entre el desarrollo de procedimientos de modificación corporal, el deseo de transformación de la carne y la intensificación de tecnologías de castigo, en la frontera trazada por el golpe de Estado.

En lo que sigue busco pensar qué hacemos cuando establecemos los marcadores temporales de lo inaugural. Es decir, qué hacemos al fijar los cortes que dividen el tiempo biográfico e histórico en un antes y un después. A partir de la historia de Marcia Alejandra, me pregunto si las formas de modificación corporal trans* comienzan su historia con la medicalización de «cambio de sexo», o si hay una historia de las tecnologías somáticas de modificación corporal que fueron utilizadas antes (y que se siguieron usando después) de que estuvieran disponibles a nivel institucional las cirugías transexuales. A su vez, interrogo si la violencia sobre el cuerpo de Lola Puñales inaugura una forma de daño y laceración, o si se trata en realidad de una repetición, de una reiteración intensificada de una forma de crueldad más antigua, constante a lo largo de nuestra historia.

Hay zonas de la experiencia que, para bien y para mal, se fugan del archivo bio/necropolítico sin dejar huella. Tal vez en esa fuga hay una forma de autoprotección que pide ser cuidada. En la última parte, intento contornear, sin invadir, esos tiempos en que las vidas trans* no eran tocadas por las instituciones del Estado para su patologización, criminalización y exterminio, pudiendo encontrar continuidad y viabilidad.

Tramas teórico-metodológicas

A lo largo del presente texto, retomo el valioso aporte que desde los estudios trans* ha realizado Jacob Lau en relación con la temporalidad. Su concepto de cis¹-temporalidad conecta la dimensión temporal con el espacio distribuido en Estados naciones que modelan la matriz nacional-nacionalista de discursos y prácticas institucionales (desde los sistemas de registro e identificación de las personas, el sistema de salud y educativo de las cárceles y la policía, entre otros). El tiempo cisonormativo establece una coherencia lineal y ejerce su fuerza organizadora a través de la incorporación de subjetividades diversas, pero respetables, a la maquinaria del Estado y del capital. La cis-temporalidad establece el código maestro a través del cual las personas trans* deben traducir sus historias de vida para volverse posibles. Se trata de formas estatales de modelar el tiempo² que ejercen presiones fenomenológicas sobre el cuerpo trans* y producen efectos necropolíticos en aquellxs marcadx como racializadx, discapacitadx, pobres o que pasaron por la cárcel, es decir, aquellxs que no entran en los parámetros de normalidad y decencia.

En contraste con los intentos del tiempo cisonormativo de limitar, regular y traducir vidas trans* a los esquemas normativos de la ciudadanía, la trans*temporalidad reconoce la existencia trans* en los intersticios, en las zonas de cruce entre las estrategias de supervivencia y la protección comunitaria, a través de redes afectivas de cuidados y de los circuitos clandestinizados de las economías informales, a menudo no reconocidas o caracterizadas como problemáticas por el Estado. Como señala Lau, la trans*temporalidad es también una metodología de análisis que pone atención a lo que se deja en la sala de montaje de la visibilidad nacional. No designa una exterioridad, sino que irrumpe como momentos de ruptura de los cuerpos trans* estando tanto dentro como al lado y afuera del tiempo cis.

Las nociones de cistemporalidad y trans*temporalidad están fuertemente entrelazadas con la noción de trans*historicidades, aunque esta última está más específicamente

1 El concepto de cisexismo y cisonormatividad, propuesto por los estudios trans*, implica el sistema de jerarquizaciones y exclusiones derivado del supuesto de que los géneros de las personas transexuales son distintos, menos reales y menos legítimos que los géneros de las personas cissexuales.

2 La cistemporalidad está íntimamente ligada a las prácticas institucionales y de registro estatal, como los certificados de nacimiento, las tarjetas de seguridad social, pasaportes o certificados de defunción, que funcionan como puntos de control temporales, que narran las vidas travesti/trans* a partir de los parámetros de la ciudadanía. El tiempo cisonormativo estaría ligado a la transnormatividad, hace de lo trans* un marcador de pertenencia al Estado nación, sin embargo, esta incorporación no beneficia a todos los sujetos trans* por igual. Ver Lau, en Referencias.

acotada a la construcción del discurso histórico. Por eso, requieren ser diferenciadas. Con Foucault, comprendo la historia como discontinua en su secuencia y construida a partir de múltiples series temporales que se superponen y entrecruzan, sin que sea posible reducirlas a un esquema lineal. En ese esquema multidimensional, la *historicidad* puede ser comprendida como una fuerza de dislocación temporal que permite dar cuenta de los procesos de cambio y como un factor dinamizador que nos muestra la contingencia del presente en que nos situamos.

El problema de la historicidad se vuelve operativo en la terminología utilizada a lo largo de este texto. He optado por intercalar categorías usadas en los documentos históricos –«cambio de sexo», «transexualidad», «transformismo», «homosexualidad» o «cola», que tienen significados objetivantes, injuriosos o patologizantes en diferentes contextos y periodos de tiempo– con términos acuñados más recientemente como trans* (un término abarcativo que hace referencia a personas transexuales, transgéneros y travestis), «disidencias sexogenéricas» (propuesto desde el activismo para evitar los términos patologizantes o esencializantes) y «cirugías de modificación genital» (que resulta más precisa y evita otras formulaciones que tienden a reproducir la temporalidad del antes y el después de una identidad). Esta decisión busca tensionar la distancia entre la historicidad de terminologías usadas en el pasado y aquellas que configuran nuestro momento presente, así como mostrar que la elaboración de categorías y el establecimiento de las diferencias es un proceso inacabado, inestable, que nos confronta a la necesidad permanente de ajuste. Quisiera remarcar también la renuncia a la esencialización de las categorías utilizadas, así como la precaución de evitar erigir las prácticas o subjetividades abordadas como emblema de subversión, transformación o misión histórica.

A lo largo del texto utilizo el término trans*, con asterisco,³ no solamente como un término paraguas para nombrar la variación de género o como un descriptor para ciertos tipos de cuerpos e identidades, sino como una noción multivalente, que señala un movimiento de cruce entre géneros, pero también una forma de análisis. Como señalan Devun y Tortorici, al dirigir nuestra mirada hacia el pasado, descubrimos que lo trans* «puede funcionar no sólo como un marcador de género, sino también como un colapsador o extensor del tiempo» (532). Al poner en contacto lo trans* y la *historicidad*, es posible articular diferentes formas de pensar el tiempo, el registro histórico y las relaciones de poder, que pueden resquebrajar la imposición de una única narración de los acontecimientos –una única forma de organizar la historia de la nación– que exija coherencia o continuidad.

Así, con la noción de trans*historicidad, no me refiero a una historia de las personas trans* en clave identitaria, sino que a una metodología para pensar las formas específicas en que la variación de género se relaciona con los patrones temporales, dislocando y desafiando las formas de componer cronologías y periodizaciones históricas

3 A lo largo del texto uso el término trans* con un asterisco para señalar los modos superpuestos, a veces contradictorios, de encarnación y representación que el término ha significado en diferentes momentos históricos.

(Devun y Tortorici). Es, a la vez, una perspectiva que nos impide sacar conclusiones fáciles sobre lo que es nuevo o único en nuestra propia época.

La dictadura cívico-militar, comandada por Augusto Pinochet, tuvo como característica distintiva, respecto a otras dictaduras de la región, la articulación entre la aplicación sistemática de políticas de tortura, fusilamientos y desaparición de personas, y la instauración simultánea (y no posterior) de políticas neoliberales de gobierno. Es decir, el establecimiento de una serie de medidas económicas que promovieron la apertura indiscriminada al comercio internacional, la reducción del gasto público y la liberalización financiera, convirtiendo a Chile en el primer laboratorio neoliberal del planeta (Harvey; Gárate).⁴

Al pensar las consecuencias históricas del golpe de Estado de 1973, Willy Thayer ha planteado que «el golpe no ocurrió *en* la historia de Chile –como juzgó la sociología y la historia–, le ocurrió *a* la historia de Chile» (10). El golpe de Estado habría inaugurado un nuevo tiempo hegemónico en, por lo menos, dos movimientos. 1. Al imponer el estado de excepción, el golpe no habría abierto un paréntesis [...] sino que lo habría invertido [...] (...), revelando dicha excepción como una continuidad en la historia republicana de Chile a lo largo de doscientos años de violencia política en nombre de la ley. 2. Simultáneamente, el golpe señalaría la transmutación y perpetuación de esa violencia como transición del Estado al mercado como principal regulador de las formas de gobierno, y como «*big bang* de la globalización» (9). Pero la globalización, dice Thayer, no es el fin de la tortura ni del golpe, «el Golpe, la tortura, no dejan de ocurrir» (14). En nombre del progreso, la superación o la modernización, la dictadura ejerció la gobernabilidad sobre la base del binomio represión/consentimiento, y a través del arte neoliberal de gobierno comenzó a organizar los cálculos y los afectos de la maquinaria social a través del impulso de libertades, intensificando las privatizaciones y la producción de la desigualdad, el menoscabo y la fragmentación de los lazos colectivos.

Retomando la imagen del golpe de Estado como paréntesis invertido, André Menard ha planteado que

debemos ser cuidadosos con los discursos que rentabilizan el acontecimiento del Golpe de Estado a favor de una comunidad nacional [...] que re-invisibiliza las violencias [históricas de más larga data] implicadas para toda la serie de proyectos comunitarios o anticomunitarios que han debido ser destruidos para la instalación históricamente homogenizante de una Humanidad con mayúscula (40).

En este texto, comprendo esos proyectos comunitarios o anticomunitarios que la nación necesita soterrar para constituirse como tal, desde las voces disonantes del subsuelo político

⁴ La liberalización de la economía chilena no se hizo solo desde un Ministerio de Economía, sino también desde una Oficina Central de Planificación (ODEPLAN), a cargo de una segunda generación de economistas formados en Chicago y de políticos ligados a la derecha política y al catolicismo integrista.

que Luis Tapia define como «política sin ciudadanía» (109). El territorio movedizo y solo parcialmente nacional del subsuelo político designa aquellas subjetividades y espacios que testifican que el Estado nación está estructuralmente vinculado con la producción de personas sin Estado. Nombra procesos y prácticas marginales en las que se experimentan formas alternativas y muchas veces efímeras de vida colectiva, y economías informales donde se ensayan los desbordes de la ley que desafían el sistema jurídico-institucional que se reproduce en la superficie social. Es un espacio imprevisible donde puede germinar tanto la regresión fascista como la potencia revolucionaria y sus tonalidades por venir.

La violencia estatal ejercida contra las colectividades del subsuelo político suele quedar eclipsada; solo es parcialmente visible en la superficie social. Pero el hecho de que las detenciones arbitrarias, desapariciones, torturas y asesinatos que han sido procuradas históricamente por distintos agentes de las fuerzas de seguridad del Estado hacia la población LGTTTBIQ+ y hacia otras poblaciones indeseadas por la nación tiendan a quedar en una zona de penumbra y desafectación social, no anula la continuidad de formas de crueldad persistentes sobre dichas poblaciones a lo largo de diferentes contextos históricos.

Este texto parte del supuesto de que la historicidad de las formas de regulación, control y castigo dirigidas a la alteridad genérico-sexual requieren una periodización y análisis propio.

Durante el periodo del denominado «Estado Asistencial Sanitario» (1938-1973) (Illanes), el Servicio Nacional de Salud y la Brigada de Delitos Sexuales fueron los principales organismos estatales que, desde una matriz disciplinaria, codificaron las prácticas ligadas a la homosexualidad, el lesbianismo, el travestismo, el transformismo y el trabajo sexual como problemas de salud moral y social de la población, es decir, como «desviaciones sociales».

Ya desde entonces, la aplicación del artículo 373 del Código Penal y otros dispositivos, como el fichaje de homosexuales por parte de la policía, permiten pensar una política represiva sexogenéricamente delimitada, ejecutada por las fuerzas de seguridad del Estado chileno. En particular, el artículo 373 es un tipo penal abierto que exhibe cómo la legalidad puede habilitar la violación de derechos, en tanto lleva a una aplicación arbitraria y a prácticas abusivas por parte de las fuerzas policiales y de seguridad pública, que lo utilizan para llevar adelante «detenciones fundadas en la estigmatización y discriminación» (Senado, Congreso Nacional de Chile 2006). A diferencia de los edictos policiales o los códigos contravencionales argentinos que tienen un estatuto jurídico más débil y discontinuo, pues operan a nivel provincial, en Chile el artículo 373 (así como el 365, que penalizaba la sodomía entre varones), está incrustado en el Código Penal, reforzando el modo en que sus aplicaciones y efectos se nos aparecen como atemporales y constitutivos al Estado nación.

Al hacer un seguimiento del proceso de desbloqueo de la transexualidad como diagnóstico, es posible advertir una reorganización de las regulaciones del género y la sexualidad vigentes durante el «Estado Asistencial Sanitario». Propongo considerar

que el proceso de medicalización de la transexualidad, que se inicia en Chile a partir de 1967, convivió con la persistencia de la criminalización de homosexuales travestis y transformistas visibles (Carvajal, «Pasados suspendidos»). A partir de entonces, y durante la dictadura, los cuerpos transexuales fueron codificados a partir de una normatividad ambivalente que los fue diferenciando de las personas que se identificaban como travestis o transformistas, que sobrevivieron en espacios como las casas de prostitución, los cabarets o los circos transformistas. Sin embargo, si consideramos la dimensión de clase, es posible advertir que las mujeres transexuales operadas que se dedicaron al trabajo sexual tendieron a padecer las mismas violencias que sus pares travestis/transformistas. La criminalización conjugaba (y conjuga) prácticas ilegales y abusivas, tanto como dinámicas burocráticas regulares, que estaban vigentes desde el periodo predictatorial, se intensificaron durante los primeros años de la dictadura como muestra la historia de Lola Puñales,⁵ y que continuaron después en la posdictadura.

Pero las tecnologías de regulación del género y la sexualidad no son lineales ni corren por un solo carril. La dictadura cívico-militar reforzó explícitamente un régimen disciplinario-normalizador del sexo al defender el modelo familiar heterosexual según valores católico-conservadores como principal matriz de identificación de lo masculino y lo femenino; y en algunos casos intensificó las formas legales e ilegales de acoso policial que ya venían aplicándose sobre los cuerpos que desafiaban esa matriz normativa. Pero, simultáneamente, en este periodo se introducen mecánicas de poder más difusas, implicadas en la modulación de la diferencia a través de la estimulación del deseo subjetivo, propias del arte neoliberal de gobierno. Ejemplos de ello son las dinámicas de transformación y diversificación que se dieron bajo dictadura en el mercado nocturno y sexual (el progresivo reemplazo del burdel tradicional por servicios individuales y reservados que tenían lugar en topless, saunas y cabarets, la apertura de las primeras discotecas gay) y la propia medicalización de la transexualidad.

A partir de estas coordenadas, sugiero que las formas represivas sobre las disidencias sexogénicas corren en una temporalidad y una escala diferente a la del plan de exterminio implementado por la dictadura, aunque ambas formas de violencia pudieron ensamblarse y alimentarse mutuamente –especialmente si consideramos la dimensión de clase–. La dictadura no tuvo un plan sistemático dirigido a las personas LGTTTBIQ+ por su condición de tales, sino que identificó como enemigos políticos a las izquierdas y sectores populares. Utilizó la tortura, la desaparición forzada y el asesinato para difundir el terror en todo el cuerpo social y allanar el camino a un modo de gobierno neoliberal. Ahora bien, sugerir la operatividad de otro tiempo y otra escala no es lo mismo que afirmar que durante la dictadura no hubo represión sobre los

5 También en *La manzana de Adán*, la fotógrafa Paz Errázuriz y la periodista Claudia Donoso reúnen, entre 1984 y 1988, entrevistas a travestis que dejan testimonio, a los pocos días del golpe, de la detención por parte de militares de un grupo de homosexuales y travestis en un barco varado en Valparaíso, y varias detenciones ilegales de travestis en prostíbulos.

cuerpos sexogenéricamente marcados. Más bien, es la posibilidad de enfocar, desde una perspectiva trans*temporal, la corriente histórica mayoritaria, cisnormativa. ¿Es posible pensar que la persecución policial, las restricciones a circular libremente por portar una identidad subversiva o los obstáculos para acceder a derechos ciudadanos que «hacen de la vida travesti una vida en estado de sitio permanente» (Berkins 65) se extendieron durante la dictadura a sectores más amplios de la población? ¿Podemos pensar que el estado de excepción dictatorial hizo que la temporalidad cisnormativa se sincronizara, por un intervalo de tiempo, con la de aquellxs que viven en estado de sitio permanente?

En el siguiente apartado reviso una serie de notas publicadas en diferentes diarios y revistas sobre la historia de Marcia Alejandra que muestran el modo en que el tiempo cisnormativo traduce y opera sobre los cuerpos, vidas y narrativas trans*, a través de la regulación estatal y el discurso de la prensa sensacionalista. Intento analizar los desajustes entre lo enunciado y lo dado a ver, para notar los puntos de caída de los relatos cisnormativos. En el tercer apartado, retomo archivos formales e informales sobre la vida de Marcia Alejandra en los años 60 y 70, deteniéndome en algunos pasajes de su biografía que condensan puntos de irrupción de momentos trans*temporales que pueden vislumbrarse, pero no comprenderse o articularse plenamente.

(I)legalidades y cistemporalidad

La historia de Marcia Alejandra salió a la superficie social en mayo de 1974, ya en dictadura, en un momento de reconocimiento parcial por parte del Estado, como suele suceder con las vidas trans*. La ley que permitía el cambio de nombres y apellidos en los documentos de identificación –conocida como la Ley n° 17.344, promulgada el 22 de septiembre de 1970 durante el gobierno de Salvador Allende– establecía como requisito hacer pública toda solicitud en el *Diario oficial*. Al recurrir a dicha ley, Marcia Alejandra desafió y alteró la inmovilidad de los criterios legales de fijación de la identidad sexualizada. Su historia salió a la luz y los discursos espectacularizantes y patologizantes en torno a su figura no se hicieron esperar. Pero, al mismo tiempo, dejó en evidencia que había un resquicio legal que abría una vía –por cierto, precaria y discrecional– para acceder al cambio de nombre y de sexo registral, lo que de ahí en más fue tomado como precedente por la comunidad trans*. Los documentos de identificación exigidos para ejercer la ciudadanía forman parte de la estructura de dirección del tiempo cis a través de la cual las vidas trans* llegan a existir precariamente a los ojos del Estado. La apertura de esta vía informal y condicionada de «acceso» a la ciudadanía, que estaba sujeta al criterio del juez de turno, pudo utilizarse a veces de manera exitosa, y en otros casos implicó violencia institucional, el cambio parcial de documentos o simplemente una negativa a hacerlo, prolongando la situación de vulnerabilidad y no-inteligibilidad de aquellas personas trans* no normativamente generizadas.

Es importante recordar que, en ausencia de organizaciones LGTTTBIQ+, conformadas en Chile recién a partir de los años 80 y con más visibilidad pública a partir del año 1991 en el periodo posdictatorial, fueron los miembros de la Sociedad Chilena de Sexología Antropológica (SChSA) quienes comenzaron a abrir un campo de acciones médico-legales en torno al «cambio de sexo». Esto sucedía en tiempos de revolución sexual, cuando la SChSA promovía la divulgación de información abierta sobre erotismo y salud, ante la transformación de los roles de género y la vida sexual, interviniendo en la prensa gráfica y en programas de educación sexual. Desde el año 1967, la SChSA buscó justificar el desarrollo de cirugías transexuales en el país como un modo de ofrecer una solución a la criminalización de las mujeres trans*.⁶ Tomando como base un caso publicitado en la prensa, que relataba la detención de una camarera en su lugar de trabajo bajo la aplicación del artículo 373 del Código Penal, debido a que su documento no coincidía con su expresión de género, la SChSA presentaba la cirugía de modificación genital como la solución que permitiría «definir» el sexo y otorgar así el ingreso a la ciudadanía (Quijada). Quedaba planteada de esta manera una articulación indisociable entre la clase, el trabajo, la criminalización de las personas trans*, el poder médico y las tecnologías de normalización sexogenérica.⁷ La cirugía de «cambio de sexo», encausada en una temporalidad ligada al progreso, fue presentada desde un discurso humanitario y modernizador como la forma de garantizar el «derecho»⁸ e incluso el «deseo» de las personas de *definirse en un sexo* (Quijada).

Entre 1974 y 1975 se publicaron numerosas notas de prensa sobre Marcia Alejandra que también presentaron la cirugía como una corrección corporal, moral y legal. La práctica médico-sexológica y los registros de identificación emitidos por el Estado producen narrativas teleológicas para otorgar coherencia sexual y biográfica a las vidas y cuerpos trans*, que son reproducidas y amplificadas por la prensa. Pero la prensa hace un movimiento más. Nos permite comprender cómo, para aparecer, las trayectorias de vida trans* deben volverse de alguna forma «comerciables». Como señala Luis Tapia, salir del subsuelo político y aparecer en la superficie social implica convertir en mercancía atractiva lo que *hacemos* o lo que *somos*. La prensa sensacionalista explota el proceso de transición de Marcia Alejandra reduciéndolo a la cirugía como golpe de efecto, pero además lo engancha a la narrativa del caos del pasado de la Unidad Popular y el orden del presente militarizado que ofrece la dictadura para presentarse como factor terapéutico de la sociedad. Con estos

6 Aunque hay algunos casos de transexualidad masculina en este periodo, tanto el discurso médico como el de la prensa se refieren casi exclusivamente a casos de mujeres transexuales.

7 Este mismo argumento es retomado más tarde por el doctor Guillermo Mac Millan, el médico que desarrolló la vía clínica de cirugías de modificación genital en el Hospital van Buren de Valparaíso, desde el año 1976, quien en un artículo de 1988 afirma que tras la cirugía el solicitante, ahora «rehabilitado», «termina su conflicto con la ley por su conducta juzgada como inmoral o deshonesto» (95).

8 Lxs integrantes de la Sociedad Chilena de Sexología inscribían este discurso garantista en lo que en esos años en Chile se denominaba «derecho a la personalidad» (González Berendique).



MARCIA ALEJANDRA después de la operación (izquierda). Arriba, cuando aún era hombre y fue detenido en el "Círculo Rojo" de Antofagasta. En esa ocasión la policía también se llevó a Osvaldo Vargas.

—También me da miedo enamorarme —confiesa—, ya que es tan difícil para una persona de mi naturaleza lograr un amor verdadero de parte de un hombre. Siempre lo dejan a uno por una mujer, o el hombre, la mayoría de las veces, sólo pretende descargar sus deseos sexuales reprimidos. También buscan que uno les dé plata, les compre ropa, felizmente si se no ha sido mi caso, pero yo me siento inseguro en cuanto al amor y a mantener junto a mí al hombre que pueda amar.

Osvaldo Vargas insiste en que todo eso lo "hace sufrir mucho". —No puedo ir a ningún lugar público, tranquilo, como lo hace el resto de la gente. Cuando tengo "pololo", éste no me puede llevar al cine, a bailar, a servirnos algo. Cuando lo he hecho, lo he pasado muy mal, porque nunca falta quien se ríe de uno y echa salidas. Por eso los que estamos en esta situación, formamos un grupo muy unido y nos ayudamos entre nosotros mismos. Generalmente nos juntamos en la casa de avenida Arpequina y de ahí no salimos, haciendo nuestras fiestas, llevando a nuestros amigos y haciendo una vida normal.

Sin embargo a Osvaldo pareciera que ya no le interesan las fiestas de "El acullo rojo".

—Cuando iba a fiestas del grupo, me depilaba con cera, brazos y piernas y me ponía un poco de base de maquillaje. Antes había contado que es casi limpio, y que como le sale muy poca barba se la depila con pinzas. También dice tener muy pocos vellos en las piernas. Ahora no tengo ropa de mujer. Un día me dio rabia y la regalé. Tampoco voy ya a fiestas. Ahora me da miedo salir, miedo de andar en la calle, sobre todo de noche; me da la impresión de que soy alguien muy "mala", que ha hecho algo feo, y temo que me pegue algún desconocido, de esos "machotes" que cuando ven a alguien como yo lo insultan. También tengo miedo que me lleven "presa" por ofensas a la moral. Sólo una vez estuve presa —agregó—; fue cuando nos pillaron a todos en una fiesta en avenida Argentina, por allá por el año 72 ó 73. Al otro día nos llevaron reclusión como estábamos a los tribunales y la gente se reía mucho por las calles. Después nos mandaron a la cárcel y allá también los otros presos nos hicieron la vida imposible.

TREATAMIENTO CON HORMONAS

Su trabajo como peluquero le da a Osvaldo la posibilidad de ganar un sueldo que fluctúa entre los 400 y los 700 pesos, con los que ayuda a su familia, y de lo cual ahorra otro poco para lograr la tan anhelada operación que lo transformará definitivamente en mujer.

—Por mi cuenta me he hecho un tratamiento de hormonas femeninas, sin ningún asesoramiento médico, leyendo sólo informes que existen de cómo hacerlo. Debo aclarar que cerca de los 18 años me empecé a salir un poco de busto, el que con las hormonas he desarrollado un poco más. Por esas cosas me siento mujer y actúo como tal sin darme cuenta. Otros en mi misma situación piensan que es mejor quedarse como estamos, que algún milagro puede ocurrir algún día. La verdad es que yo no me resigno. Por otro lado, mi carácter es tranquilo, demasiado pacífico, diría yo. He aprendido a agachar la cabeza y a no molestar a nadie. Soy terriblemente romántico y celoso; no tengo un ideal de hombre. Sólo me gusta que sea tranquilo, bien varonil, cariñoso y atento.

A pesar del ánimo de convertirse en mujer, Osvaldo Vargas ve con incertidumbre su futuro.

—No sé cuál será. Veo ante mí un panorama tan incierto, tan negro y tan vacío, que incluso he pensado varias veces en quitarme la vida, para terminar con esta situación que hace sufrir a mí y a mi familia. Claro que está lo he pensado en momentos de crisis. Por otro lado me queda la esperanza de que existe un último camino: mi operación. Y eso es lo que me mantiene optimista, la idea de llegar a ser una persona normal y feliz. Sé que me voy a operar, pero no sé cuándo. Sin embargo juntaré poco a poco la plata y lo haré. Si cirujos lo hicieron, ¿por qué no yo? Lo único que pido es que entiendan, que no me juzgan como un degenerado o un vicioso, sino como alguien que nació mal, y que está tratando de corregir ese error de la naturaleza.

Cuando Osvaldo termina de hablar, tiene lágrimas en los ojos, y se truja con nerviosismo un ocdulín de su peluquería. Mirándolo se piensa que cualquier jovencita querría tener los grandes y hermosos ojos verdes del joven peluquero, que sueña con ser mujer.

Diana Álvarez (ORBE).

FIGURA 1

Revista *Vea*, n° 1.891, oct. 1975, p. 3.

recursos, ilumina parcialmente a Marcia Alejandra, envolviéndola en el escándalo y el crimen, capturando su historia como mercancía informativa.

La prensa usa la deformación, el estereotipo y el estigma para construir la mercancía noticiosa, pero, a la vez, habilita un acceso –parcializado– a la visibilidad. Esos reportajes integran lo que Sandy Stone ha llamado el *A. O. T.* o *Archivo Obligatorio Transexual*: los artículos periodísticos, anotaciones personales o las autobiografías de transexuales coleccionadas por las personas trans*. La comunidad travesti/trans* ha nutrido sus bibliotecas con los diarios y revistas que ponen foco en sus vidas, porque son una base para reescribir su propia historia.

La vida pasada de Marcia Alejandra en Antofagasta fue consistentemente construida por la prensa como delictual. Una temprana nota de prensa de mayo de 1974, publicada con una fotografía que la muestra bajando de un furgón policial, expresa la ansiedad social ante los descalces y turbulencias de los desplazamientos de Marcia entre nombres y posiciones sexogénicas:

Marcia cayó en redes policiales cuando participaba en las reuniones-orgías del exclusivo Club El Anillo Rojo. Al bajar del furgón policial, mostraba su rostro una mezcla de angustia, impotencia y al mismo tiempo, deseos de seguir luchando para definirse en la vida. Hoy A.⁹ es solo un nombre de varón que quedó en el pasado. Marcela, el nombre que utilizó en privado en El Anillo Rojo y que correspondía al homosexual peluquero. En cambio Marcia Alejandra pertenece a *toda una mujer* (*La Estrella del Norte*, «Y ahora con ustedes Marcia Alejandra» 4).

La prensa intenta direccionar la indeterminación de género de Marcia al trazar una trayectoria lineal calificada como una «lucha por la definición». Así, traza un pasaje que va de la ilegalidad a la legalidad: desde la zona ambigua entre homosexualidad diurna y travestismo nocturno –el «peluquero homosexual» y «Marcela el nombre utilizado en privado en el Anillo Rojo» cuando «cae en las redes policiales» –hacia su definición quirúrgica como «toda una mujer»–.

Varias notas la vinculan al allanamiento policial al club El Anillo Rojo, que tuvo lugar en marzo de 1973, y también al «escándalo de la calle Huanchaca» de junio de 1969, señalando que en ambas ocasiones Marcia «figuraba entre los detenidos» (*Vea* 16). La referencia al escándalo de la calle Huanchaca es significativa, pues en un contexto politizado, donde casi cualquier experiencia era susceptible de codificarse en términos de las batallas entre izquierdas y derechas, la detención de un grupo de *colas*¹⁰ y travestis, mientras celebraban una fiesta clandestina, no parecía la excepción: según consignaba la prensa, la fiesta de locas y travestis conjugaba orgías y conspiraciones

9 He optado por reservar el nombre masculino asignado al nacer, ya que como cuenta Juan Diego González, esa era la voluntad de Marcia Alejandra.

10 En coa, la jerga delictual chilena, la palabra *cola* es usada en el habla coloquial para referirse a los homosexuales. Como toda jerga que crea nuevos términos a través de la permutación de sílabas –metátesis– para encriptar ese lenguaje propio, es muy probable que *cola* sea un derivado de loca.

de izquierda. Una nota publicada algunos años antes, en junio de 1969 en *La Estrella del Norte*, informaba lo siguiente:

También fueron entregados al tribunal los llamados letreros que adornaban el local de la orgía. Algunos de ellos eran muy curiosos como el que decía «a la lucha: no somos hombres pero somos muchas» y otro que rezaba «Feliz cumpleaños te desea la SOLOCH ¡ZAZ!» (SOLOCH significa Sociedad de Locas de Chile). Por último, el tribunal recibió un block de dibujo con un retrato de un barbudo, dos retratos del Che Guevara y un letrero en el que destacaba la frase: «Así se hace integración mierda». Además de señalar: «Colonia latinoamericana, Antofagasta 1969» y «Por una gran patria latinoamericana» este letrero registraba numerosas firmas algunas de ellas con las iniciales del MIR («¿Tres delitos un escándalo?» 3).

La nota es interesante porque permite vislumbrar, aunque no comprender o articular plenamente, el posible vínculo entre fiesta *cola* clandestina y cultura de izquierdas, entre sexo colectivo e imaginario latinoamericanista. Tal vez, hay aquí una huella de los contactos entre los circuitos nocturnos de las hermandades travestis, transformistas y locas, sus conversaciones políticas sobre mejores condiciones de vida ante la criminalización y la violencia de amantes, clientes y de la policía, y sus contactos formales o informales con la militancia de izquierda en un contexto politizado bajo el horizonte de la revolución.¹¹ Sin embargo, es posible que, en ese momento, no se tratara tanto de hacerse más visibles, sino menos vulnerables a las múltiples violencias de la policía y de la sociedad. Así sucedió también con la manifestación de trabajadoras sexuales y travestis en la Plaza de Armas de Santiago en abril de 1973. Como señala Balcazar, a diferencia de lo que sucedió en otros países de la región, donde las primeras irrupciones politizadas de las disidencias sexogenéricas se dan de la mano de los Frentes de Liberación Homosexual ligados a partidos de izquierda, en Chile fue un grupo de trabajadoras sexuales, de «locas pobres, sin pretensiones artísticas ni intelectuales, que hicieron de la protesta una fiesta en tiempos donde la política era algo serio para señores con bigotes. Un grupo de locas que solo querían pasarlo bien y vivir tranquilas, como gritaría la Gitana desde la pérgola de la Plaza de Armas en aquel abril del 73» (s. p.). Se trata de formas de asociatividad, apoyo mutuo y articulación del descontento que no calzan en la figura de la militancia organizada, justamente porque no acceden a sus parámetros de respetabilidad. Esas experiencias y subjetividades se ilegalizaban (y se continúan ilegalizando) por encarnar modos de vida residuales que proporcionaban el excedente de trabajo afectivo-sexual informalizado que la matriz ciudadana cisheteronormativa necesita negar para afirmarse como tal. La forma espuria en que el subsuelo político accede a la superficie social

11 Como señala una nota de prensa: «La policía política de Antofagasta estableció que uno de los participantes de la bacanal de la calle Huanchaca 352 [...] se llama Sergio Yañez y sería del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y habría llegado a revolverla en la ciudad de Antofagasta» (*La Estrella del Norte*, «Che de la orgía era falso» 16).

como mancha puede ser vista en el modo en que las notas de prensa sobre la redada en el club El Anillo Rojo –en marzo de 1973, ya durante la Unidad Popular– hicieron la misma operación estigmatizante denunciando una fiesta que, esta vez, descubría flirteos entre homosexuales y conscriptos (*La Estrella del Norte*, «¡Zas pirulín!» 3).

Además, algunas notas publicadas en dictadura vincularon explícitamente a los médicos de la Sociedad Chilena de Sexología que operaron a Marcia Alejandra con la Unidad Popular, señalando que se encontraban «detenidos en [la cárcel de] Chacabuco»¹² (*La Tercera de la Hora*). Al vincular a Marcia Alejandra al escándalo de la calle Huanchaca, a las orgías en El Anillo Rojo y a médicos que apoyaban al Gobierno de Salvador Allende, las notas de prensa, publicadas bajo dictadura, producían una asociación temporal entre la homosexualidad y el travestismo criminalizados y las tensiones ideológicas entre subversión y fuerzas militares en el contexto político previo al golpe. Con diferentes matices y usos, estos discursos construyen el pasado de Marcia Alejandra con relación a una posición de ilegalidad y a un entorno ilícito.

Por contraste, cuando las notas hacen referencia a la vida de Marcia Alejandra *después* de la cirugía y de la rectificación civil de su nombre y sexo, construyen un presente que promete el comienzo de una nueva vida, que admitía simultáneamente la heterosexualidad matrimonial y la carrera de vedete, y que también inscribe su figura en el binarismo ideológico, al conectarla esta vez con el mundo militar. En agosto de 1974, la dictadura autoriza por decreto el reclutamiento femenino en la Escuela de Servicios Auxiliares del Ejército (ESAFE), incorporando por primera vez a las mujeres a las Fuerzas Armadas.¹³ En una nota del periodo puede leerse: «La joven [Marcia Alejandra] señala que aun cuando no hizo el servicio militar como hombre, le gustaría hacerlo ahora en el ESAFE “y que me destinaran el arma de artillería”» («Habla Marcia Alejandra», 1975). La prensa yuxtapone el discurso de la admisión de la transformación corporal¹⁴ (con fines normalizadores) y la disciplina militar; la imagen de una feminidad erótica y sexualmente activa con la figura de la esposa decente, exhibiendo los dobleces y texturas del discurso patriarcal. Aquí es interesante señalar que, cuando la prensa hizo pública la noticia de que Marcia Alejandra convivía con una persona de sexo masculino que era su pareja, el sentido común mediático hizo retornar el espectro de la homosexualidad, planteando que Marcia podría ser procesada por sodomía, bajo la aplicación del artículo 365, que penaliza las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo, ante lo que la prensa levantó la voz de un abogado que afirmaba que «no hay delito, por

12 El Campo de Prisioneros Chacabuco estaba ubicado en la Oficina Salitrera Chacabuco, a 100 kilómetros de la ciudad de Antofagasta. Fue utilizado desde principios de noviembre de 1973 hasta abril de 1975, con más de 1.000 presos políticos.

13 En 1978, la dictadura extiende oficialmente el Servicio Militar a hombres y mujeres.

14 El matiz entre corrección y transformación refiere a que durante este periodo, a diferencia de lo que sucede con el discurso médico y jurídico, la Iglesia católica chilena admitía lo que llamaba corrección del «sexo malformado», pero rechazaba el «cambio de sexo», la modificación genital, en cuerpos «sanos» (Torres, en Quijada et al.).

cuanto las relaciones se generan entre órganos sexuales diferentes, aunque el de uno de los sujetos sean artificiales» (*El Mercurio de Antofagasta*). Estos pasajes muestran, así, algunos de los pliegues y contracaras de la retórica en torno a la mujer patriota y los valores familiaristas y católico-integristas que la dictadura promovía oficialmente.

Tal vez la figura de Marcia Alejandra fue utilizada para recodificar los signos ideológicos del binomio entre Unidad Popular y dictadura, porque podía tocar esos mundos sin pertenecer a ninguno.

Uno de los rasgos distintivos del registro sensacionalista de la prensa es el protagonismo de la imagen por sobre el relato. Desde mediados del siglo xx, cuando las noticias sobre «cambio de sexo» comienzan a circular, el formato del díptico fotográfico para visualizar el antes y el después de la cirugía ha sido estructurante y una forma de producir impacto. En el caso de Marcia Alejandra, su imagen fue explotada en portadas de diarios y revistas, en fotografías que la retratan en escenarios cotidianos y como vedete, pero este recurso solo fue utilizado en una ocasión, en una nota publicada en octubre de 1975 en la revista *Vea*.

El díptico¹⁵ presenta un primer rasgo notable: la desproporción entre el gran tamaño de la imagen de la izquierda, que muestra un plano medio (sin contexto) de Marcia Alejandra mirando a la cámara, y la de la derecha, más pequeña, donde volvemos a ver la fotografía que la exhibe bajando de un furgón policial, junto a la figura de un carabinero. En los subtítulos de las fotografías se lee: «Marcia Alejandra después de la operación (izquierda). Arriba, cuando aún era hombre y fue detenido en el “círculo rojo” (sic) de Antofagasta».

Las leyendas reiteran la narrativa de la conversión expresada en el cambio fulminante entre una figura masculina y una femenina, donde parece que la transformación de un género en otro es completa (Israeli-Nevo). Sin embargo, esta presunción se ve perturbada en el plano de las imágenes de Marcia Alejandra que esas leyendas supuestamente ilustran. Los cuerpos que exhiben las imágenes podrían no parecer igualmente «femeninos», pero tampoco permiten trazar una trayectoria lineal entre un pasado nítidamente masculino y un presente nítidamente femenino. Nos recuerda el andamiaje construido por la primera nota citada, donde la ambivalencia entre homosexualidad diurna y travestismo nocturno se contraponía a la definición posoperatoria de Marcia Alejandra como «toda una mujer».

Si las imágenes buscaban ilustrar la secuencia lineal de lectura que dictan los epígrafes para figurar un pasado que no debe volver, la fotografía que muestra la escena de represión policial tendría que estar del lado izquierdo y la imagen posoperatoria de Marcia Alejandra del lado derecho. Sin embargo, es al revés. Es posible pensar que, en este caso, la inversión y el tamaño desproporcionado de ambas fotografías convierte un eje temporal en un eje espacial, haciendo del antes y el después un punto más cercano y un punto más lejano. ¿Y si la disposición de las imágenes estuviera indicando,

15 Retomo y extiendo el análisis de este texto realizado en un artículo anterior: Carvajal, «Image Politics».

antes que una trayectoria lineal y progresiva, una temporalidad de lo reprimido que retorna? ¿Si la convivencia de lo que está adelante y lo que está detrás señala que esa identidad que se marca como legalizada está al borde de caer otra vez en la ilegalidad y la exposición al daño?

La reaparición de la imagen de Marcia Alejandra bajando del furgón policial –publicada originalmente antes del golpe de Estado, en marzo de 1973, y luego al menos dos veces más en mayo de 1974 y octubre de 1975–¹⁶ opera una interrupción, una suspensión de temporalidades donde los relatos cistemporales quieren presentar la conversión nítida e irreversible de cuerpo, deseo y tiempo.

El retorno de esa imagen nos recuerda que en el periodo previo a la dictadura, homosexuales, travestis y transformistas lograron abrir intersticios ligados a la bohemia, el hampa y los mercados del sexo para entretejer una vida común; intersticios que, sin embargo, no dejaron de estar atravesados, también, por el destierro cultural, su codificación como foco infeccioso y el acecho de la represión. Una represión operada desde cierto amparo legal, a través del artículo 373 del Código Penal que, por su ambigüedad, habilitó una serie de prácticas policiales abusivas. La insistencia de esa fotografía parece recordarnos que ese tiempo represivo no se circunscribe a un periodo histórico y puede volver en cualquier momento, porque para algunos cuerpos trans*el estado de excepción es la regla, antes y después de la cirugía, tanto en dictadura como en democracia.

Trans*temporalidades e intercorporeidad

Desde fines de la década de los 60, la SChSA intentó abrir una vía para ciudadanizar el cuerpo trans* a través de procesos de transición medicalizada que se prolongaron, por vías diversas e inesperadas durante la dictadura, cuando las cirugías transexuales llegaron incluso a practicarse de manera gratuita en el Hospital van Buren de Valparaíso. Estos procedimientos fueron un primer intento, entre la permisividad y la vulneración, de encausar las vidas trans* en la linealidad del tiempo cisnormativo y al reconocimiento estatal (Carvajal, «Permisividad y vulneración»). A continuación, sin embargo, intento volver sobre algunos pasajes de la biografía de Marcia Alejandra, desde una perspectiva menos lineal, para explorar irrupciones trans*temporales e intercorporales que tienen lugar tanto dentro como fuera de las imágenes y discursos que he presentado hasta aquí.

Retomo el testimonio que dejó Marcia Alejandra en una entrevista que le dio a su amigo Juan Diego González en el año 2007, así como una conversación que sostuve en 2014 con este último. La entrevista del año 2007 nos permite acceder a pasajes de

16 Esta imagen, originalmente publicada en marzo de 1973, reaparece con diferentes encuadres y en diferentes momentos en diarios y revistas del periodo en mayo de 1974, cuando el caso de Marcia Alejandra salió a la luz. En octubre de 1975, cuando se publica el díptico que analizamos, es la primera vez que se muestra la figura del policía junto a Marcia Alejandra.

su vida que aparecen mencionados al pasar, o simplemente no aparecen en las notas de diarios y revistas del periodo. A diferencia de la prensa que construye su historia desde la distancia espectacularizante como una épica individual, en la complicidad de la entrevista con un amigo cercano, Marcia relata escenas fuera de registro o no documentadas que permiten que se asomen formas de colectividad y solidaridad, redes de trabajo informal y saberes *colas*, transformistas y travestis, que suelen preservarse bajo las contraseñas del subsuelo político. Lo que aparece es la pertenencia de Marcia a esos «mundos» inventivos y frágiles «que no se relacionan con el espacio doméstico, el parentesco, la relación de pareja, la propiedad o la nación», sino que componen «intimididades de frontera» percibidas por la sociedad mayoritaria como «criminales», que van delineando formas alternas de sobrevivencia, pertenencia y transformación (Berland y Warner).

Marcia Alejandra nació en el seno de una familia de la clase trabajadora, con la que vivió los primeros años de su vida en la población 21 de mayo, en la ciudad de Antofagasta. Al referirse a su infancia, dice que «era un colibrí que saltaba de un lado al otro», lo que era un problema para su padre y un llamado a la protección para su madre. Obrero y sindicalista del cobre, posiblemente más afín al Partido Radical que a los partidos de izquierda que tuvieron una importante presencia en el norte del país durante la primera mitad del siglo xx, el padre de Marcia trabajaba en el yacimiento minero de Chuquicamata, por lo que su familia tuvo un relativo buen pasar. Aunque completó la educación básica, como le sucede a muchas personas trans*, Marcia abandonó la educación formal en la adolescencia –«era una tortura para mí ir al colegio»(González 2)–. Se mantuvo al alero de su madre y sus hermanas, hasta que comenzó a trabajar como peluquera.

Por lo que deja entrever su relato, el oficio de peluquería fue uno de sus primeros puntos de contacto con la comunidad *cola*, travesti y transformista de Antofagasta: «atendía a las clientas en sus casas, la peluquería la había aprendido con *colas* mayores que me enseñaron mucho, fueron grandes amigos y de cierta forma me guiaron en lo que deseaba» (González 2). «Colas mayores» del puerto minero que, tal vez, fueron las primas provincianas de aquellas que se juntaban en los patios de la UNCTAD durante la Unidad Popular recordadas por Lemebel (*Loco afán*).

Durante su adolescencia, en la biblioteca de su padre –un hombre «instruido de forma autodidacta»–, que tenía libros y una colección de revistas de actualidad, Marcia se encontró con un reportaje de la revista *Reader's Digest* sobre Christine Jorgensen, una mujer transexual norteamericana que, luego de intentar infructuosamente realizarse una cirugía de cambio de sexo en Estados Unidos, viajó a Dinamarca, donde logró que el médico Christian Hamburger llevara adelante el tratamiento en el año 1953. Marcia Alejandra cuenta que al leer la nota sobre Jorgensen –que posiblemente volvía a ser noticia tras la publicación de su autobiografía en el año 1967– pudo dimensionar por primera vez los pasos y etapas que requería el proceso medicalizado de «cambio de sexo». También recuerda cómo, siendo adolescente trans* de una ciudad minera

del norte de Chile, esa historia parecía una lejana promesa del primer mundo: «por primera vez en mi vida leía algo así, algo que estaba sólo en mis sueños, algo que era inalcanzable para una, que vivía en un país tan lejano, más encima yo que era de provincia» (González 2).

Es interesante señalar que muchas personas trans* citan a Jorgensen como la primera persona transexual de la que tuvieron noticia, a pesar de que, al menos en Europa y Estados Unidos, hay antecedentes de otras personas trans* que también se sometieron a cirugías de modificación genital. Como señala Aizura, la importancia histórica de Jorgensen es que muestra cómo la reasignación de género está estructurada por la narrativa de «la partida y el retorno a casa», que produce correspondencias entre la reasignación sexual y el viaje, y ha tendido a crear una especie de cámara de eco en las memorias e historias de transexuales, sin cuestionar el privilegio blanco, el imperativo de movilidad social y la división imperialista del mundo que muchas de esas narrativas presuponen y portan. La forma públicamente inteligible que adopta la transexualidad como «volver a casa con el cuerpo adecuado» –y que progresivamente irá tomando, sobre todo en los países del norte, la figura de las «vacaciones transexuales» o el «turismo médico»– exige que las personas trans* se comporten como ciudadanos apropiados.¹⁷ Es una estructura que busca contener y domesticar lo que Aizura llama «la indeterminación de género», es decir, la aterradora posibilidad de que la identidad de género no se corresponda de manera estática y estable con el binomio masculino/femenino.

Tras leer el reportaje del *Reader's Digest*, Marcia Alejandra, que desde su temprana adolescencia vivía en esa indeterminación de género, feminizada a través de su gestualidad, su pelo largo y su estilo *hippie* de vestir, comienza a consumir pastillas anticonceptivas que les sustrae a sus hermanas. Muy posiblemente, Marcia va cotejando la información que va recogiendo azarosamente en diarios y revistas con los saberes que circulan entre amigas *colas*, travestis y transformistas que «sabían que yo no solo era un mariconcito fuerte y femenino, sino que comprendían que vivía en un cuerpo equivocado» (González 4). En ese tiempo, Marcia Alejandra era conocida en el ambiente como Marcela, el nombre de una de sus hermanas que le prestaba un viejo carnet de identidad; una estrategia de protección ante el acoso policial y una vía para lidiar con diligencias cotidianas.¹⁸ Su relato sobre los primeros efectos del consumo de hormonas deja ver entre líneas, y como al pasar, rasgos de la vida comunitaria alejada de los parámetros de decencia: la activación de la vida sexual en los años previos al VIH, de

17 Jorgensen realiza su cirugía de «cambio de sexo» antes de que aparezcan las clínicas de reasignación de género en Estados Unidos. Pero, incluso cuando estas se desarrollan, para Aizura, el dispositivo del viaje se replica en la figura de las «vacaciones transexuales» que implican el tiempo de internación y recuperación posoperatoria.

18 En palabras de Marcia: «Lo que pasaba es que yo me veía como mujer, andaba con el pelo largo, y mi hermana, que se llama Marcela, me había prestado su carné de identidad, ella tenía uno nuevo y me prestaba el viejo, lo que pasaba que varias veces en Antofagasta cuando hacíamos fiestas clandestinas, varias veces nos detuvieron, nos llevaban a la comisaría y cuando me llamaban por hombre quedaba la cagada, entre las risas y burlas de los pacas de mierda, entonces lo que pasó que yo empecé a salir a la calle y andaba con el carné de mi hermana y me empezaron a llamar Marcela» (9).

una promiscuidad acechada por la sífilis que en ese tiempo se trataba con inyecciones de penicilina, las fiestas clandestinas –«ya que el reunirse puros homosexuales estaba absolutamente prohibido»– y la llegada a Antofagasta del legendario espectáculo de transformistas de la capital, conocido como el *Blue Ballet*.

Hay diferentes versiones sobre cómo nació el *Blue Ballet*. Una de ellas es que surgió a partir del «show de canto y baile protagonizado por travestis» en el famoso burdel *La Tía Carlina*, de la calle Vivaceta en Santiago, cuando los prostíbulos eran «los únicos lugares donde un hombre podía vestirse de mujer o bailar entre hombres» (Ramírez Cotal 16). En una entrevista del año 1972 en la revista *Novedades*, cuentan que después de ofrecer su espectáculo infructuosamente en distintos locales de la capital, el primero en hacerles un contrato para su debut fue el empresario de la noche Tino Ortiz, dueño de la *boîte* Manhattan en Arica. Ortiz ya había presentado a la vedete transexual francesa Cocinelle, conocida por su aparición en la película *Nuits d'Europe*, de Alessandro Blasetti, estrenada en 1959 –que los integrantes del *Blue Ballet* dicen haber visto tempranamente (*Novedades*)– y que realizó varias giras por América Latina, convirtiéndose en una referente de la comunidad trans* del Cono Sur. Luego de una temporada en el norte del país, y de presentarse en el café Checo de Valparaíso, en El Buquecito y en La Sirena de Santiago, el *Blue Ballet* logra, en el año 1968, una fecha consagratoria en el *Bim Bam Bum*, uno de los teatros de revista más importantes de Santiago.¹⁹ Antes, sin embargo, debieron dar una función especial para la Liga de Moralidad, el alcalde de Santiago y la prensa, aun cuando para ese momento «ya integrábamos el sindicato de actores y teníamos una trayectoria probada» (*Novedades* 16). Para Contardo, el *Blue Ballet* «rompió con la lógica de criminalización con la que hasta ese momento, se había asociado cualquier cosa que viniera desde donde la homosexualidad y la prostitución se cruzaran» (242).

El encuentro de Marcia Alejandra con el conjunto de transformistas se produjo cuando el *Blue Ballet* llegó a Antofagasta en el año 1969, y sucedió a raíz de que «un cola amigo» llevó a su casa a uno de los integrantes de la compañía que le solicitó sus servicios de estilista para preparar las pelucas para el show del día siguiente. Marcia Alejandra, que tenía experiencia en peinar pelucas para las fiestas clandestinas que realizaba con sus amigas en la ciudad, aceptó el encargo, aunque implicaba trabajar toda la noche. Cuando al día siguiente les llevó las pelucas, fascinadas con el resultado, las integrantes del *Blue Ballet* invitaron a Marcia Alejandra a trabajar como peluquera para los espectáculos que harían en Antofagasta y Calama, y luego a sumarse a la gira por Perú y Bolivia.

Marcia Alejandra, que en ese entonces tenía menos de 21 años (umbral de la mayoría de edad en esa época), se las arregló para conseguir el permiso de su familia

¹⁹ Ramírez Cotal cuenta que cuando el conjunto logra el contrato con el *Bim Bam Bum*, «la venganza de la Tía Carlina se materializaría con una acusación de prostitución ante el prefecto de policía de Santiago, hecho que boicoteó al grupo a 5 días del estreno» (16).

y se sumó a la itinerancia del *Blue Ballet*. Al recordar la gira, Marcia señala: «nos fuimos a Lima, ahí estuvimos como 4 meses a tablero lleno, después a Bolivia, donde estuvimos en varias ciudades, Santa Cruz, La Paz, Oruro, pasamos por carnavales, centros nocturnos, nunca me imaginé que en Bolivia en esos años había tanta vida nocturna» (González 2). Por su parte, en la entrevista de 1972, las integrantes del *Blue Ballet* recuerdan: «Nos presentamos en la exclusiva boíte Mau Mau de La Paz [...] conocimos así por largos meses a la mejor sociedad de Bolivia, también a los diplomáticos [chilenos] destinados a La Paz y a muchos políticos. Éramos considerados embajada cultural de Chile y no transformistas solamente. Y se nos permitió visitar todo el país» (*Novedades* 16). Podemos dejar planteada la pregunta por las imágenes de pueblo y de nación que nos devuelven lxs transformistas del *Blue Ballet* cuando se presentan como embajadores culturales, como emisarios del subsuelo político habilitados a traducir y establecer correlaciones entre mundos y a través de las fronteras nacionales.

Lo cierto es que Marcia se sumó a la gira como peluquera, no subió al escenario, sino que trabajó tras bambalinas, habitando el mundo de los camarines. Como ella misma relata, «les ayudaba en los cambios de vestuario, peinaba las pelucas, los maquillaba, hacía de todo, para mí era un sueño estar con personas que me comprendían sin dificultad, era precioso» (González 4). Zona restringida a la que solo acceden las artistas y las personas de apoyo autorizadas y, a la vez, espacio ceremonial, el camarín es el lugar donde se despliega el arte de los trucos y técnicas de modificación corporal, donde se transmiten los saberes en torno a la producción de la feminidad, es un espacio-tiempo liminal, resguardado por el secreto, donde acontecen los montajes y desmontajes del cuerpo y la subjetividad. Esa liminalidad temporal aparece también en relación con la duración de la gira. Como relata Juan Diego González,

Marcia descubre la relación que hay entre la pastilla anticonceptiva y la modificación de su cuerpo y a los meses pasa lo del *Blue Ballet*, las cosas se fueron concatenando [...]. Ella relataba que era poco tiempo, porque además para la Marcia, como para muchas otras amigas trans y travesti el tiempo son solo coordenadas; puede haber sido un mes o un año. *Nunca le importó el tiempo a la Marcia* [...] cuando fue la gira ella decía que tenía 17 años con 14 meses [...] y ella acepta ir a la gira que partió desde Antofagasta y luego subieron a Iquique, a Arica, pasaban a Tacna, hacían distintas ciudades en Perú, después se iban a Bolivia. Y toda esa vuelta a veces me decía que duró cuatro meses, ocho meses, no se acordaba, pero fue un tiempo que le sirvió para hacerse amigas y también para su cambio, que fue súper fuerte (Carvajal, «Entrevista con Juan Diego González»).

Detengámonos en cómo opera aquí la figura del viaje. Como señalé antes, distintos autores (Prosser; Aizura) han mostrado que los tropos del viaje geográfico transnacional han sido fundamentales para la inteligibilidad cultural y política de la reasignación de género. Al desplazar la indeterminación de género a un «otro lugar», el viaje hace posible lo que parecía imposible: el cambio sin ambigüedades de un género a otro. Pero la gira que inicia Marcia Alejandra no es la salida solitaria del exilio sexual, ni del

viaje vacacional ni del «turismo médico», sino la itinerancia, la travesía comunitaria donde se entrelazan los medios de sobrevivencia y el afecto, la fantasía y el glamour de la noche transformista. La gira abre un terreno de experimentación, legitimidad y reputación para las transformaciones que el cuerpo necesita para expandir sus posibilidades materiales, inteligibles y relacionales.

Como señala Lau, los sujetos trans*, considerados imposibles desde el punto de vista discursivo, muchas veces logran contrarrestar esa acusación a través de sus comunidades. Viajando con el *Blue Ballet*, y gracias a las pastillas anticonceptivas que se llevó y las que pudo comprar por venta libre en distintas ciudades de Perú y Bolivia, Marcia intensificó su carga de hormonas; la salida de casa, la separación de lo familiar, le permitió radicalizar su proceso de modelación corporal. Estas ya eran prácticas y saberes conocidos por las integrantes del *Blue Ballet*, pues aunque ninguna había iniciado un proceso medicalizado de «cambio de sexo», como relata Marcia, algunas de ellas «ya habían decidido viajar a Europa a operarse, decían que estaban juntando dinero para eso, no les sorprendía en nada ni tampoco me criticaban, solo decían que me cuidara ya que estaba a su cargo por ser menor de edad» (González 4). Así como las artistas del *Blue Ballet* proyectan sus cirugías en el viaje a Europa, el testimonio de Marcia da cuenta de estrategias menos románticas y de oportunidades creadas y tomadas sobre la marcha: es la salida de Chile y el viaje por Perú y Bolivia –territorios geopolíticos que no suelen entrar en las fantasías de movilidad social y consumo capitalista– lo que le permite expandir su proceso de transición. En la experiencia de la itinerancia, Marcia intensifica silenciosamente la modificación hormonal de su cuerpo, mientras asiste tras bambalinas, cada noche, a la transformación de otras, a través de todo un arsenal de trucos y de prótesis corporales, y se acopla a nuevas composiciones relacionales que, entre la sobrevivencia material y afectiva, vuelve su existencia viable, posible, válida.

Este relato muestra que, antes que una conversión fulminante y una épica individual, la transexualidad puede ser una forma de «intercorporeidad» (Sullivan), algo que se va constituyendo en y a través de las relaciones con otrxs y con el mundo. Una intercorporeidad que, para quienes no tienen los recursos y están permanentemente expuestas a la violencia policial o habitan en las periferias neocoloniales, implica que sus procesos de transición se desarrollen como un intervalo complejo de retrasos, extemporaneidades y multilinealidades.

Si en las historias de la transexualidad blanca del primer mundo ese «otro lugar» donde ocurre la transición se corresponde con la trayectoria individual del viaje al sanatorio apartado de la mirada pública, en el caso de Marcia Alejandra, su primer fuera de escena no es el hospital, sino que ese «otro lugar» es el laboratorio comunal casero e improvisado, experimental y por momentos riesgoso, de una modificación corporal que puede ocurrir entre los tráficos farmacológicos y los camarines ambulantes de la gira del espectáculo transformista. Unos años más tarde, tras su regreso, Marcia efectivamente fue al hospital y subió al escenario. El año 1975 fue invitada

por el empresario teatral Daniel Vilches como primera vedete de un espectáculo en el *Picaresque* y se presentó con una coreografía del futuro director teatral Andrés Pérez. Pero su historia no tiene la épica de una mujer trans* que tras la cirugía se convierte en una estrella. Marcia no siguió una carrera de vedete, y pronto volvió a su antigua vida como peluquera en Antofagasta. Como señala González, «Marcia no era vedette, no era bailarina. Tampoco era prostituta. Era peluquera. No tenía la chispa de una mujer que tú la ves y le dices “ya, súbete al escenario”. Esa no era su matriz. Le gustaba cantar canciones como boleros y tangos arrabaleros» (Carvajal, «Entrevista con Juan Diego González»). En cualquier caso, ese momento, ya entrado el año 1970, al regreso de la gira con el *Blue Ballet*, muestra las condiciones de posibilidad y los intervalos no lineales de su transición, cuya resolución en un cuerpo «adecuado» estaba todavía abierta.

En la conversación que Marcia tiene con su amigo Juan Diego González cuenta que, al regresar a Antofagasta, el impacto del cambio corporal de su cuerpo no pasó desapercibido para su familia y su entorno amistoso. Unos meses después, se encontró en el diario con una noticia en la que el presidente de la Sociedad Chilena de Sexología Antropológica anunciaba que prontamente se podrían realizar en Chile los procedimientos médicos de «cambio de sexo». Marcia dice: «imagínate lo que era para mí esa noticia, era el gobierno de Allende, lleno de libertades y posibilidades, un gobierno que se permitiera hacer esta operación» (González 4). A raíz de ese hallazgo, Marcia Alejandra se contactó con los médicos de la SChSA y en mayo de 1973 inició un proceso que, bajo todos los riesgos y negligencias de una práctica médica en fase experimental, implicó varias cirugías a lo largo de los años siguientes y hasta la década de los 80, y a través de las cuales pudo profundizar en la reorganización de su cuerpo para adaptarlo a la imagen que tenía de sí misma. Más adelante agrega: «recuerda que todo esto se realizó en el gobierno de Allende, y por eso me pude operar, se suponía que era un plus político y científico para la época» (10). Como nota la propia Marcia, la regulación cistemporal de la transexualidad puede funcionar como un molde para la narrativa más amplia de progreso gracias a las maravillas del avance tecnológico, del cual el Gobierno de la Unidad Popular no estaba exento. Sin embargo, podemos dejar abierta la pregunta de si la cirugía de cambio de sexo de Marcia Alejandra es el momento inaugural de la historicidad trans* en Chile, o si lo que hace, más bien, es recordarnos las mitificaciones que sustentan el intento de estabilizar un punto de origen. Considero que su historia puede más bien alertarnos sobre el riesgo de volver a borrar la inteligibilidad de las experiencias y las tecnologías somáticas de modificación corporal que fueron utilizadas antes (y que se siguieron usando después) de que estuvieran disponibles a nivel institucional las tecnologías de reasignación médico-quirúrgica.

Como señala Juan Diego González, «a Marcia lo único que le hace la operación es su cambio genital, todo lo demás no viene por la operación, la transmutación, transexualidad, lo que sea, ella lo va modelando desde pequeña en su vida» (Carvajal, «Entrevista con Juan Diego González»). En una de sus crónicas, Pedro Lemebel narra

una conversación con Marcia Alejandra muchos años después, ya en los 2000, donde ella le cuenta sobre la interacción con una niña que va con la madre a su peluquería. La niña pregunta por qué Marcia «no hablaba como su mamá». En la crónica, Marcia atribuye el atisbo de la duda a la ronquera de su voz. Pero Lemebel le contesta que no es una cuestión de tono o textura de la voz, sino del modo de organizar el pensamiento y la imaginación: «es la construcción mental de las locas, ese exceso gratuito y delirante de su pensar, algo así como re-imaginar el mundo en un continuo deseo. No es la voz porque hay mujeres que también gargorean trinos de lata, pero ninguna diría que se ha puesto tetas hasta en la espalda» («Marcia Alejandra de Antofagasta» 155).

Como en la observación de Lemebel, el abordaje trans*temporal permite poner atención a los modos materiales en que las personas trans* viven su género y a su forma dislocada de reimaginar el mundo en un continuo deseo, prácticas e imaginarios que transcurren en el llano de la cotidianidad. La trans*temporalidad repara en las colectividades afectivas de cuidados y apoyo mutuo del subsuelo político, en las redes móviles y efímeras que proporcionan a las personas trans* las estructuras necesarias para sobrevivir; en los tráficos que generan entre fronteras simbólicas y materiales. La trans*temporalidad como método busca así reconocer la existencia trans* en un rango más amplio, redistribuyendo y abriendo, así, su historicidad.

Conclusión

Como señala Aizura, es necesario provincializar una historia de la transexualidad que, desde el norte global, suele situarla como una ruptura epocal y «como el significante de una transición global de la modernidad a la posmodernidad» (52). En esa ruptura epocal, la transexualidad tendió a ser pensada como indicio de una reducción del sujeto a simulacro, artificio y apariencia, que ocurriría en el marco más amplio del desgarramiento entre signo y referente.²⁰ La consolidación en la década de 1950 de un acceso más generalizado a las tecnologías de reasignación de género marca claramente una transformación en la historia de la corporalidad. Estas tecnologías permiten desnaturalizar el sexo y el género y, a su vez, reconfigurarlos. Sin embargo, las disyunciones conceptuales entre esencia y apariencia, materialidad y simbolismo, al trazar la dicotomía, tienden a ontologizar y reinscribir una «esencia auténtica» del cuerpo, el sexo y el género, en lugar de abrir una mirada más plural a las ontologías de la variación corporal.

En Chile, esa «ruptura epocal» se sincroniza con la frontera histórica del golpe de Estado. Justamente Willy Thayer, a quien citamos al inicio, inscribe en esa coyuntura el uso de lo «trans» como indicio de «un descontrol de la representación», cuando dice que «fue el gobierno popular de Salvador Allende el que se constituyó en sujeto

20 Por ejemplo, en autores como Jean Baudrillard (ver en Referencias).

transgénico de la vanguardia» (9). Pero añade que fue el segundo momento del golpe el que, siniestramente, llevó a sus máximas consecuencias el deseo vanguardista de desmantelamiento de la institución representacional, desplegando una violencia cuya carga no pudo ser atenuada por los dispositivos de contención republicanos de la violencia.

Tal vez Thayer no usó el concepto de transgeneridad solo como abstracción metafórica para dar cuenta de un quiebre en la matriz representacional, tanto a nivel simbólico como político, y tenía en mente el devenir de la comunidad trans*, aunque es poco probable. Pero en ese caso, ¿qué nos dice una figura como «sujeto transgénico de la vanguardia»? ¿Está el sujeto trans* siempre desplazado hacia adelante, por venir, o más bien, nos mira desde atrás? De cualquier manera, lo que quisiera reafirmar es que instituir el momento del corte quirúrgico y el corte político como el decisivo para las historicidades trans*, es problemático. Corre el riesgo de suponer que las personas que no se ajustaban a las normas de género antes de esta época no transformaron sus cuerpos utilizando las tecnologías que tenían a su disposición. Pero, también, porque los cortes dentro de la historia nacional no pueden marcar el punto de inicio o el punto final de una violencia cisnormativa que es constitutiva a dicha historia.

A lo largo de este texto he intentado mostrar cómo, al desafiar la inmovilidad de los criterios legales de fijación de la identidad sexualizada y lograr el reconocimiento legal de su «cambio de sexo», Marcia Alejandra accedió a la visibilidad pública en el contexto del golpe de Estado, sincronizando su historia biográfica con la historia de la nación en uno de sus puntos de desestabilización. De esa forma, salieron a la superficie social una serie de procedimientos médico-legales que configuraron el «cambio de sexo» como dispositivo en ese periodo. Distintas notas de diarios y revistas tomaron la vida de Marcia Alejandra como mercancía informativa, presentándola en términos de un pasado marcado por el sufrimiento y acoso policial (a través de la aplicación del artículo 373) que la cirugía, como signo del progreso técnico y moral, venía a resolver.

Este modo de justificar y volver admisible la cirugía transexual configuró diferencialmente el cambio de sexo como dispositivo en Chile respecto a otros contextos, como el norteamericano. Como advierte Valentine, en la sociedad estadounidense la patologización de la transexualidad coincidió con despatologización de la homosexualidad, lo que implicó un proceso de inclusión y normalización de gays y lesbianas. Este proceso histórico llevó a una diferenciación entre homosexualidad y transexualidad que se institucionalizó como una distinción ontológica y discreta entre género y sexualidad, en tanto marca del progreso y modernización. En Chile, por contraste, la sucesión entre criminalización y patologización, entre despatologización y ciudadanía de los cuerpos sexogénicamente marcados, no sigue una secuencia lineal. El desbloqueo de los procedimientos médicos de «cambio de sexo» convivió con la vigencia de la criminalización de la homosexualidad, el travestismo y el transformismo. Esto implica un descalce entre las nociones de «progreso» que estas categorías arrastraron consigo en un contexto y en otro. Pero también trazan un paisaje de mayor vulneración y exposición al daño en el contexto chileno.

Por otra parte, aunque Marcia Alejandra logra cambiar legalmente su nombre y su sexo, esa no fue la suerte de todas las personas trans* que vinieron después. Como la vía para la rectificación de documentos de identidad no quedó garantizada, muchas personas trans* accedieron a la cirugía, pero se mantuvieron en un limbo legal. La persistente ilegalización de las personas trans* no normativamente generizadas y la imagen de Lola Puñales abatida por los militares aparecen así como reversos de la permisividad de la vía médico-legal de cambio de sexo, abierta durante la Unidad Popular y continuada bajo dictadura.

Estas irrupciones trans*temporales en los epígrafes que dan inicio a este texto permiten girar la mirada para desnaturalizar el tiempo cis y reenfocar el estado de excepción dictatorial como la sincronización transitoria entre la corriente social mayoritaria y aquellas vidas que viven en estado de sitio permanente. Así, es importante prestar atención a la violencia de archivo que podemos producir al enmarcar el pasado (y el pasado transexual) como lugar de no-libertad para afirmar el presente como lugar de libertad (Harsin Drager). Se trata más bien de no perder de vista las formas de opresión y falta de libertad que siguen existiendo en el presente. En especial hoy, a 50 años del golpe de Estado, cuando estos pasados comienzan a poder ser explorados, pero en el marco de un preocupante y peligroso avance de discursos antiderechos, con un profundo rasgo antitrans*.

La cobertura de prensa de la historia de Marcia Alejandra muestra cómo aquellxs que habitan el subsuelo político acceden a la superficie social cuando son tocadx por el poder. A la vez, las huellas más informales de su trayectoria vital nos dejan atisbar esos otros modos de vivir el tiempo que atraviesan las existencias sexogenéricamente marcadas, que en muchas ocasiones deshacen las formas de relación y comunidad política basadas en lo nacional. Y nos permite pensar en esas otras vitalidades y formas indóciles y vulnerables de crear mundos, que siempre han existido por fuera del registro del Estado, y que siguen esperando un tiempo en el que poder ser y estar.

Referencias

- Aizura, Aren Z. *Mobile Subjects: Transnational Imaginaries of Gender Reassignment*. Duke University Press, 2018.
- Álvarez, Diana. «Confesiones de un trans-sexual». *Vea*, 9 oct. 1975.
- Balcazar, Pabli. «Enyeguecidas». *Moléculas Malucas* (blog), 25 feb. 2021. <https://www.moleculasmalucas.com/post/enyeguecidas>
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Anagrama, 1991.
- Berkins, Lohana. «Un itinerario político del travestismo». *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Ed. Diana Maffia. Scarlett Press, 2003, pp. 127-37.
- Berland, Lauren y Michael Warner. «Sexo en público». *Fractal*, vol. IV, n° 12, 1999, pp. 91-120.

- Carvajal, Fernanda. Entrevista a Juan Diego González, 2014.
- . «Image Politics and Disturbing Temporalities On “Sex Change” Operations in the Early Chilean Dictatorship». *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, vol. 5, nº 4, 2018, pp. 621-37.
- . «Pasados suspendidos. Estrategias represivas y tecnologías biopolíticas sobre las disidencias sexo-genéricas durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile». *páginas: Revista Digital de la Escuela de Historia*, año 11, nº 27, 2019. <http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas/article/view/366/478>
- . «Permisividad y vulneración. La judicialización del “cambio de sexo” durante la dictadura cívico-militar en Chile». *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios Sobre Memoria*, vol. 7, nº 14, 2020, pp. 82-101.
- Contardo, Óscar. *Raro. Una historia gay de Chile*. Planeta, 2011.
- Devun, Leah y Zeb Tortorici. «Trans, Time, and History». *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, vol. 5, nº 4, 2018, pp. 518-39. DOI: 10.1215/23289252-7090003
- Donoso, Claudia y Paz Errázuriz. *La manzana de Adán*. Zona, 1990.
- El Mercurio de Antofagasta*. «Abogado Hugo Soto: En Chile debe legislarse sobre el cambio de sexo», 14 may. 1973.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI, 2008.
- Gárate, Manuel. *La revolución capitalista de Chile (1973-2003)*. Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- González, Juan Diego. «Entrevista en profundidad. Marcia Alejandra Torres Mostajo. La primera mujer transexual de Chile», 2007.
- González Berendique, Marco A. «Justificación jurídica». *Cambio de sexo: puntos de vista antropológico, biológico, embriológico, genético, clínico endocrinológico, psiquiátrico, religioso católico y jurídico: con un apéndice sobre correcciones quirúrgicas*. Joaquín Almeyda, 1968, pp. 89-97.
- Harsin Drager, Emmett. «Looking after Mrs. G: Approaches and Methods for Reading Transsexual Clinical Case Files». *Turning Archival: The Life of the Historical in Queer Studies (Radical Perspectives)*. Eds. Daniel Marshall y Zeb Tortorici. Duke University Press, 2022, pp. 165-183.
- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Akal, 2007.
- Illanes, María Angélica. *En el nombre del pueblo, del Estado y de la ciencia. Historia social de la salud Pública en Chile 1880-1973 (Hacia una historia social del siglo xx)*. Ministerio de Salud de Chile, 2010.
- Israeli-Nevo, Atalia. «Taking (My) Time: Temporality in Transition, Queer Delays and Being (in the) Present». *Somatechnics*, vol 7, nº 1, 2017, pp. 34-49.
- Keeling, Kara. «LOOKING FOR M—: Queer Temporality, Black Political Possibility, and Poetry from the Future». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 15, nº 4, 2009, pp. 565-582. <https://doi.org/10.1215/10642684-2009-002>.
- Lau, Jacob. «Between the Times: Trans-Temporality, and Historical Representation». University of California, 2016.

- La Estrella del Norte*. «Che de la orgía era falso», 18 jun. 1969.
- —. «¿Tres delitos un escándalo?», 17 jun. 1969.
- —. «¡Zás pirulín! Pillaron gran encerrona de mariposones con conscriptos», 19 mar. 1973.
- —. «Y ahora con ustedes Marcia Alejandra», 5 abr. 1974.
- La Tercera de la Hora*. «El (o la peluquero antofagastino). ¡Desapareció Marcia Alejandra!», 7 may. 1974.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Anagrama, 2000.
- —. «Marcia Alejandra de Antofagasta». *Zanjón de la aguada*. Planeta, 2012, pp. 152-156.
- Mac Millan, Guillermo. «El urólogo y el transexualismo.» *Revista Chilena de Urología*, n° 51, 1988, pp. 94-95.
- Menard, André. 2015. «El Pinochetismo Mapuche». *Golpe 1973-2013*. Eds. Roberto Aceituno y René Valenzuela. Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas Universidad de Chile/Ed. Perro Negro, 2015, pp. 233-240.
- Novedades*. «El difícil arte del Blue Ballet», 17 mar. 1972.
- Prosser, Jay. *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*. Columbia University Press, 1998.
- Quijada, Osvaldo. «El cambio de sexo y su justificación antropológica». *Cambio de sexo: puntos de vista antropológico, biológico, embriológico, genético, clínico endocrinológico, psiquiátrico, religioso católico y jurídico: con un apéndice sobre correcciones quirúrgicas*, Sociedad Chilena de Sexología Antropológica. Joaquín Almendros, 1968, pp. 17-31.
- Ramírez Cotal, Jaime. *Trava diva. Retratos ilustrados de la cultura transformista del espectáculo*. Cuarto Propio, 2015.
- Senado, Congreso Nacional de Chile. «Modifica disposiciones sobre prostitución». Boletín n° 4715-11. Santiago de Chile, 2006. http://www.senado.cl/appsenado/index.php?mo=tramitacion&ac=getDocto&iddocto=5101&tipodoc=mensaje_mocion
- Stone, Sandy. 2004. «El imperio contrataca. Un manifiesto posttransexual». *Serías para el debate*, nov. 2004.
- Sullivan, Nikki. «Transmogrification: (Un)Becoming Other(s)». *The transgender studies reader*. Eds. Susan Stryker y Stephen Whittle. Routledge, Taylor and Francis Group, 2006, pp. 552-564.
- Tapia, Luis. *Política salvaje*. Muela del Diablo editores, 2008.
- Thayer, Willy. «El golpe como consumación de la vanguardia (fragmentos)». *Pensamiento de los Confines*, n° 15, 2004.
- Valentine, David. *Imagining Transgender. An Ethnography of a Category*. Duke University Press, 2007.
- Vea. «El Hombre que se convirtió en mujer», 5 sep. 1974.
- —. «Habla Marcia Alejandra», 2 jun. 1975.

De te narratur fabula: la metalidad militar del neoliberalismo y las posibilidades imaginales del golpe leídas desde México

The Military *Metality* of Neoliberalism and the Imaginary Possibilities of the Coup as Read from Mexico

Dante Ariel Aragón Moreno
Universidad Iberoamericana, México
dante.aragon@ibero.mx

Enviado: 4 julio 2023 | **Aceptado:** 1° agosto 2023

Resumen

En el presente artículo se piensa la relación entre el golpe, los problemas de la *re-presentación* y la militarización neoliberal a través de varias imágenes, entre las que la del tanque de guerra será primordial para reflexionar acerca del origen violento del nuevo régimen económico y vital que se desplegó con el golpe. Lo anterior se enmarca desde el imaginario político de México en los años setenta, particularmente a través del régimen del presidente Luis Echeverría y su singular relación con el elemento militar. La multiplicidad de miradas mexicanas sobre el golpe chileno está mediada por las imágenes. En esa miriada de elementos, existe un resto incontable, anónimo y excesivo: lo plebeyo.

Palabras clave: Golpe, neoliberalismo, representación, tanque de guerra, imagen, Luis Echeverría.

Abstract

In this article, the relationship between the coup d'état, the problems of *re-presentation* and neoliberal militarization is considered through several images, among which the one of the war tank will be primordial to reflect on the violent origin of the new economic and vital regime that was deployed with the coup d'état. All the above is framed from the political imaginary of Mexico in the 1970's, particularly through the regime of President Luis Echeverría and his unique relationship with the military element. The multiplicity of Mexican views on the Chilean coup are mediated by images. In this myriad of elements, there is an uncountable, anonymous, and excessive one: the plebeian.

Keywords: Coup, neoliberalism, representation, war tank, image, Luis Echeverría.

La imagen nos dice que debemos convivir con la pérdida y la ruina. Sin embargo, lo que hace de ella una imagen es su capacidad de exhibir las huellas de lo que no puede mostrar, insinuando, más allá de esta pérdida y esta ruina, su potencial elocuencia.

EDUARDO CADAVA 59

El golpe en Chile contra el Gobierno de Salvador Allende y la posterior instauración de la dictadura soberana de Augusto Pinochet inauguran una nueva era más allá de la soberanía nacional. El golpe expresa los límites de la representación tanto imaginaria como política, es decir, tanto de los lenguajes como de las prácticas que organizaban una partición de lo sensible (Rancière) se desmantelan.

De esta manera, es posible afirmar con Thayer que el golpe no solamente «operó la suspensión de la representacionalidad y la soberanía estatal nacional moderna» (17), sino que, de igual manera, operó la transformación del «arte, de la universidad, de la política y de la subjetividad».

Cabe afirmar que el proyecto socialista e institucional de Allende, desde una perspectiva política, daba cuenta de lo que Oscar Ariel Cabezas denominó como los límites de la representación en el marco de la articulación de los subalternos desde el principio de soberanía («Exclusión en América Latina» 137), es decir, como los límites de los andamiajes de la representación liberal o de la institucionalidad burguesa para dar cabida al exceso plebeyo (160). Pues tal intento de posibilitar la cabida del exceso plebeyo, se convirtió en un intento paradójico e imposible en la medida en que sobrecargaba al principio representacional al punto de su implosión y de su límite, ya que, en realidad, dar cabida al exceso plebeyo era como desear la negación de la *re-presentación* para ser mera presentación del exceso plebeyo.

De esta manera, es posible afirmar que el golpe, que cortocircuita un régimen representacional en crisis y una partición de lo sensible, es una reacción policial a las fallas de la representación política evidenciadas en el intento allendista y popular de integrar a las masas a un aparato estructuralmente imposibilitado para recibirlas. El golpe, en este sentido, se despliega como una suerte de correctivo al exceso que, por una parte, afianza cierto principio soberano de reducción a la unidad, al control y a la disciplina, y que, por otra parte, inaugura un modo policial de control que será un parteaguas en la historia latinoamericana y mundial.

Como afirma Thayer, el allendismo descontroló la representación y tuvo «su hi-pérbole y cifra siniestra en la Moneda en llamas» (15) como alegoría del Estado (o de un Estado) en llamas y a punto de quedar en meras cenizas.

Se trata entonces de un sistema de representación en llamas o quemado, tanto por los intentos de sobrecargarlo como desde la intención de terminar de incendiarlo por parte de una estructura militar que, ejecutando tal asedio militar, toma así la iniciativa de la reestructuración simbólica y material del orden social.

En el presente escrito, en el marco de la crisis de la representación ontológica y óptica que se escenifica con el golpe, es decir, desde la crisis tanto de los regímenes de la enunciabilidad-visibilidad, o de lo que aquí prefiero denominar como crisis de una partición de lo sensible, así como desde la crisis del sistema político de aquella época, deseo desplegar una lectura política, con «ojo mocho», de algunas imágenes que circularon en los medios de manera profusa en 1973 tomando como horizonte de lectura al echeverrismo, es decir, a la política del entonces presidente mexicano Luis Echeverría Álvarez.

Por una parte, la imagen de la Moneda en llamas o humeada con un tanque en primer plano me permitirá dar cuenta de la paradójica representación imaginal de los efectos de una crisis de la representación política, y la puesta en escena de una crisis de la representación moderna. Y es en esta constelación, en la que «imagen es aquello en donde lo que *ha sido* se une como un relámpago al *ahora* [...]» (Cadava 61), donde podré identificar, evidenciar y desvelar, desde una perspectiva lefortiana,¹ al elemento que funge como condición de posibilidad de la inauguración del neoliberalismo: el tanque como artefacto militar que opera una ocupación del vacío democrático, unificando de nuevo los significantes de la ley, el poder y el saber.

A partir de Claude Lefort es posible afirmar que la decapitación del rey Luis XVI es aquello que permite el desmantelamiento del dispositivo monárquico y la desincorporación del principio imperial que reunía en torno a sí a la comunidad, a la ley, al poder y al saber. Por ello, para Lefort, la decapitación de Luis XVI inaugura a la democracia como espacio vacío o vaciado de cualquier dispositivo, lógica, aparato o persona que se pretenda erigir como fundamento único e indiscutible de lo social.

Sin embargo, con el golpe y su imagen se da cuenta de la artefactualidad del nuevo principio soberano. El tanque de guerra, como lo veremos en su momento, es el principio y fundamento de la teología neoliberal y el representante en la escena trágica del dispositivo militar. El nexo entre violencia y ley se desvela de esta manera, permitiéndome afirmar que, detrás del plus de goce neoliberal² y de la incuestionablemente sagrada teología neoliberal, se moviliza un tanque como coraza del espíritu empresarial. Dicho en otras palabras, tanto el espíritu empresarial como las lógicas de acumulación y consumo requieren de la coraza militar, así como de la necesidad de arruinar un Estado y una partición de lo sensible que no sirvan para tal despliegue.

En segundo lugar, esto me permitirá interrumpir y detonar una mirada alternativa que dé cuenta de que el poderoso montaje del tanque aplastante y del Estado en llamas tiene sentido alternativo si nos fijamos en una ruina o resto ausente en dicho montaje. Este resto ausente que identificaré como el exceso plebeyo es, en realidad, aquello que moviliza tal montaje aplastante que intenta borrarlo o reducirlo a cenizas.

1 Me refiero a Claude Lefort. Al respecto véase Oliver Marchart en Referencias.

2 Como menciona José Luis Villacañas en diálogo con Lacan en *Neoliberalismo como teología política: Habermas, Foucault, Dardot, Laval y la historia del capitalismo contemporáneo*.

Para esto, será importante dar cuenta del régimen representacional o participación de lo sensible que la imagen alimenta en la recepción mexicana por parte del Gobierno del entonces presidente Luis Echeverría. Si bien la posición de México y de buena parte del Partido Revolucionario Institucional (PRI) fue ambigua en el contexto de la Guerra Fría,³ es curiosa la denuncia al golpe por parte del Gobierno de Luis Echeverría e incluso la declaración de los días de luto nacional en México por el suicidio de Salvador Allende y el golpe.

Es curioso que un Gobierno que fue pieza clave en la historia «guerra sucia» (Gamiño Muñoz),⁴ en la desaparición forzada, la represión estudiantil y la contrainsurgencia se mostrara indignado no solamente por el golpe, sino por la muerte de Allende.

Como hipótesis se puede afirmar que, por una parte, tal indignación sirvió a los fines de seguir manteniendo subsumido al elemento militar, elemento que, dígame de paso, fue y es estratégico para la administración de la democracia (Gamiño Muñoz 365),⁵ el control, el orden y la disciplina.

Por otra parte, se trató de un elemento militar, el cual fue importante haberlo subsumido al poder civil para la pacificación del país en los términos del Gobierno de Echeverría y para el fortalecimiento del sistema político mexicano después de la Revolución mexicana.⁶

3 Echeverría fue un informante de la CIA (como lo recuerda Yllich Escamilla Santiago en su artículo «10 de junio, entre la memoria y el olvido» en el libro de Marisol López Menéndez, Jorge Mendoza García y Amílcar Carpio Pérez que cito en este trabajo), acusado por su involucramiento en la matanza de estudiantes del 2 de octubre de 1968 y un importante artífice de la contrainsurgencia que se conoció como «Guerra Sucia», la cual incluyó: espionaje, desaparición, tortura, encarcelamiento, persecución y represión. A pesar de ello, y en un intento por ganar legitimidad, blanquear su imagen como genocida, y en el contexto geopolítico y económico (de estancamiento) que implicó una indiferencia de EE. UU. hacia México, mostró algunos rasgos de acercamiento a cierto sector académico y sectores de la izquierda institucional. Esto explica que se haya autoconcebido como heredero continuador de la Revolución o de Lázaro Cárdenas, o como la alternativa única y posible al fascismo. De ahí que él se presentara, de igual manera, como un presidente abierto a la pluralidad ideológica, en apertura «democrática», nacionalista y, paradójicamente, de «izquierdas» (véase el artículo citado en este trabajo de Felipe Sánchez Barriá). Por ello, su política exterior fue estratégica en este afán de recurrirse a la izquierda «institucional». Su giro «tercermundista» (como lo afirma Felipe Sánchez Barriá) hacia el Cono Sur, y su necesidad de presentarse como el líder de dicho bloque, permiten entender su gesto de amistad (personal y política) con Salvador Allende. Salvador Allende, el socialista de la «empanada y del vino», el héroe de la transición no violenta, sino institucional y republicana, se convirtió en una figura central para las estrategias de Echeverría. Esta situación me permite afirmar, inspirándome en Gramsci, que el echeverrismo fue una suerte de revolución pasiva, es decir, sus gestos contradictorios (entre represor y amigo de exiliados después del golpe), como genocida de estudiantes y su acercamiento a una figura importante para la comunidad juvenil (recuérdese y analícese el discurso de Allende en la Universidad de Guadalajara), o bien, el represor de la izquierda guerrillera, rebelde o crítica, pero no de la izquierda institucional. Aunque fundamentalmente, y para hablar de revolución pasiva o revolución-restauración desde la élite con mecanismos de absorción material y simbólica de ciertas lógicas plebeyas, habría que hablar de la incorporación al Gobierno de Echeverría de una retórica popular y materialmente cercana a ciertos sectores a través de la maquinaria del partido oficial (PRI) y gracias a la política social. Así mismo, todas estas notas características de su Gobierno posibilitan comprender su condena hacia el golpe y la apertura de fronteras a la izquierda latinoamericana. Véase la extraordinaria tesis doctoral en proceso de elaboración de Mateo Díaz Choza. Su tesis versa sobre los últimos discursos de Allende en la Universidad de Brown en el Departamento de Estudios Hispánicos. De igual manera, recomiendo el artículo de Claudia Fedora Rojas Mira, «Los anfitriones del exilio chileno en México, 1973-1993», citado en Referencias.

4 También recomiendo ampliamente el artículo de Yllich Escamilla Santiago, «10 de junio, entre la memoria y el olvido» (23-39) en López Menéndez, Mendoza García y Carpio Pérez, coords.

5 Rodolfo Gamiño hace una interesante relación entre desaparición forzada, ejército y paramilitares (narco). Para el autor, «La desaparición se ha convertido en una estrategia gubernamental del control y administración de la democracia».

6 Cabe comentar que el primer presidente civil fue el lic. Miguel Alemán hasta la segunda mitad de los años cuarenta. Desde entonces no ha habido presidentes de procedencia militar.

De igual manera, afirmar que tal indignación por el golpe, por la muerte de Allende, y tal apego a la narrativa allendista permitió la paulatina preparación de un pasaje controlado al neoliberalismo o, dicho en otras palabras, de un violento despliegue de la lógica militar, pero de manera no explícita.

No es casualidad, además, que la precaria legitimidad de un presidente cuya sola presencia recordaba la matanza estudiantil del 2 de octubre en México necesitara fortalecerse en un acercamiento a cierta izquierda institucional interna y externa. De esta manera, al mismo tiempo que buscaba fortalecer su imagen institucional⁷ por sobre cualquier potencia destituyente, lograba que en su despliegue policiaco cohabitaran, sin mayor contradicción, tanto lógicas progresistas⁸ como lógicas contrainsurgentes y autoritarias.

A pesar de todo ello, será interesante indagar brevemente en cómo es que se recibió el golpe y la muerte de Allende entre los sectores críticos de México, y si aún es posible, desde esas voces, dar cuenta de otra historia latente que, incluso, le dote de un sentido alternativo al montaje neoliberal, situación que será posible si dicha historia es contada desde y por el exceso plebeyo. Exceso que, por cierto, permite dar cuenta de otra historia a través de una imagen, permitiendo así detonar una potencia política inscrita en el recuerdo de la tragedia.

Desde Chile, el golpe preparó el camino al proyecto neoliberal. De esta manera, tal *shock* fue el origen o la escena primordial del montaje teológico-político del neoliberalismo. De ahí la continuidad teológico-política, pero por otros medios y con sus matices. Del Estado-nación se pasará al mercado posnacional y postsoberano. Y en el caso mexicano se pasará del Estado centralmente planificado al Estado-mercado postsoberano y sobredeterminado por la lógica narcomilitar.

Desde luego que, en el caso mexicano, el despliegue de las tecnologías neoliberales tuvo su singularidad en el marco de un proceso estatal enmarcado más por el modelo de la revolución pasiva (Gramsci) que sirvió de puente entre tales paradigmas de gestión policial. Si se me permite, metafóricamente y con las reservas debidas, en México operó un proceso de múltiples golpes de baja intensidad, aunque en el marco de la institucionalidad liberal representada por el Partido Revolucionario Institucional.

De ahí que sea posible afirmar que, contemporáneamente y para el caso mexicano, la relación entre el mercado y el narco que, de igual manera, posibilitan la excepción y el disciplinamiento de la sociedad civil (su neutralización y desarticulación), lejos de producir un Estado débil, lo han condicionado y fortalecido por otros medios. Todo esto, no sin desconocer la multiplicidad de intermediarios y contextos locales que singularizan la simbiosis o las tensiones entre el poder mercantil, civil, militar y el narco.

7 A decir de Claudia Rojas Mira, la relación de Echeverría con Allende promovió aún más la imagen institucional del echeverrismo, de hecho, «el Gobierno mexicano valoraba el proceso chileno porque éste se definía como nacionalista, antiimperialista, constitucionalista y respetuoso del pluralismo ideológico [...]» (27).

8 Sobre la política exterior progresista de Echeverría, de igual manera, sugiero consultar la Introducción (13) del libro de López Menéndez, Mendoza García y Carpio Pérez, coords.

Por su parte, en términos *rancierianos*, es posible afirmar que el golpe chileno operará como un trazado de la diferencia,⁹ pero policial, es decir, en nombre de la desigualdad de cualquiera con cualquiera. Un golpe que, a pesar de la lectura transitológica, seguirá operando en el despliegue neoliberal.

Sin embargo, el golpe, de igual manera, será un golpe a la política emancipatoria mexicana y un *shock* que habilitará, al menos espectralmente, la entrada del neoliberalismo, no sin las locales y singulares tensiones, así como no sin los respectivos reacomodos políticos que definieron el despliegue neoliberal a la mexicana.

En este sentido, el *shock* militar in-*augura* la implementación rápida, como relámpago (por el bombardeo), de la racionalidad normativa (Brown) que disemina los valores del mercado a todas las dimensiones y que, formateando la subjetividad, nos permitirá leerla, incluso, como un proyecto teológico-político que, pretendiendo poder imperial (estatal y subjetivo), se yergue hasta el grado de lograr la divinización de las leyes del mercado de manera indiscutible.¹⁰

Lefortianamente, el golpe, militar-mente hablando, reinstaura en otra versión y con mayor fuerza al *ethos* teológico. De ahí que se pueda afirmar que el golpe borrona la experiencia del vacío ontológico que se asoma en la crisis de la representación allendista y que se calma como ansiolítico con la armadura militar teológico-soberana y en la «doble muerte de Allende» (Cabezas, «Exclusión en América Latina» y «Salvador Allende»). Muerte material y simbólica, es decir, muerte material dada por el suicidio y muerte del proyecto allendista.¹¹

Tal es la relampagueante violencia de la escena del golpe, que preparará los más atroces mecanismos de mutación corporal y política mediante el allanamiento, la tortura y el vaciamiento de todo un *ethos* político moderno que, al mostrar sus fallas, de igual manera se prefirió quemarlo y reducirlo a cenizas.

Militar-mente: el tanque como *think-tank*

Cada imagen es al mismo tiempo una constelación de imágenes, discursos, tiempos y espacios. Tal constelación es compleja en las imágenes históricas que son recuerdos de la tragedia y, sobre todo, de las tragedias que inauguran lo nuevo. Y es en esa constelación que, en las imágenes, como afirmara Pascal Quignard, algo nos falta porque desaparece también. Quizá convenga entonces concebir a la imagen como una constelación de fantasmas más o menos ordenados por la materialidad de la imagen

9 Para Rancière, la política democrática es un trazado de la diferencia, pero en un registro igualitario. Diferencia respecto de una policía o partición de lo sensible hegemónico y dominante. Aquí intento decir que el golpe hace lo contrario de una política democrática, afirmando la desigualdad y no la igualdad.

10 Esta es la tesis respecto del neoliberalismo de José Luis Villacañas (*Neoliberalismo como teología política*).

11 Esta idea la retomo de Oscar Ariel Cabezas.

primordial misma. De este modo, cabe intentar una espectrología de la imagen como modo de lectura.¹²

Para Renato Bermúdez Dini, por su parte, una imagen es «una figuración con la potencia política de detonar otras realidades» y, citando a Soto Calderón, «las imágenes oscilan entre un doble poder: poder de condensar una historia, pero también el poder de detonar otra historia: doble potencia de cifrar e interrumpir».¹³

Por ello, en lo que sigue, me interesará describir y pensar algunas imágenes para ir esbozando esa otra historia a contrapelo o alternativa al montaje aplastante del tanque neoliberal y triunfante.

Si bien las dos primeras imágenes [figs. 1 y 2] presentan en primer plano al humo que reduce a cenizas a un palacio que representa un proyecto fallido, militar-mente, la imagen 3 escenifica, en primer plano, unos tanques como dispositivos de saber y poder.

Ya el tanque es un artefacto producto de la ingeniería (en formato universitario, dirá Thayer), que es dirigido por militares entrenados. Como sabemos, el tanque es un artefacto militar que lanza proyectiles, aplasta y atraviesa trincheras con una gran rapidez gracias a sus peculiares llantas. En ese sentido, se podría decir que es hábil evitando trincheras y gana con rapidez en la guerra de posición gramsciana, la cual, a decir de Gramsci, es la opción frente a un Estado rodeado, fortalecido y soportado por una inmensa cantidad de trincheras (Q. 7, párr. 16).¹⁴ En términos de las imágenes mencionadas, el tanque es el artefacto que bombardea a un Estado poniéndolo en orden y reacomodándolo, es decir, haciéndole ajustes.

El tanque que aplasta proyectos (y esperanzas) prepara el terreno para la entrada triunfal del neoliberalismo. Por ello el golpe, el tanque, y la tortura que desplegará la dictadura inaugurada sobre las ruinas del proyecto allendista en llamas, en palabras de Avelar, citadas por Thayer, «parece ser el violento quiebre de cualquier aparato representacional [...] Es entonces que el torturador toma posesión de su objetivo: dejar sin habla al sobreviviente» (25). Este dejar sin habla, como golpe al lenguaje, así como la desaparición del que estorba en determinado modo, da cuenta de la violencia que se comienza a desplegar en el acto del 11 de septiembre de 1973.

El tanque *in-augura* así una nueva etapa de violencia material y simbólica cruel que hoy día funge como supuesto impensado del actual *ethos* neoliberal con sus centros comerciales falocéntricos¹⁵ y la orgía consumista-acumuladora desplegada por los sujetos, no sin su acompañante militar (que se activa cuando se sale de control).

12 Lo mismo realiza Gisela Catanzaro, pero de la derecha. Véase Catanzaro en Referencias.

13 Investigación en proceso sobre la imagen y Bruno Latour a partir de un análisis de algunas imágenes en el Gobierno venezolano de Hugo Chávez (documento inédito). De hecho, la idea de la constelación de imágenes en una imagen es una idea que me sugirió la lectura de su tesis.

14 Véase en cualquier edición el famoso Cuaderno 7, párrafo 16 de Antonio Gramsci.

15 Aquí hago una referencia al inmenso y fálico centro comercial chileno Costanera Center. De igual manera, se podría hablar del World Trade Center mexicano de la Ciudad de México (el cual también es un rascacielos ubicado en la calle Insurgentes, por paradójico que suene), aunque este último no es un *mall*, sino un centro de negocios.



FIGURA 1

« Excélsior contó el golpe de Estado desde Chile». Archivo Excélsior.
<https://www.excelsior.com.mx/global/2013/09/10/917907#>



FIGURA 2

«A 49 años del golpe militar en Chile». UNAM Global. <https://unamglobal.unam.mx/a-49-anos-del-golpe-militar-en-chile/>



FIGURA 3

«Golpe de Estado de Pinochet a Allende: 11 sonidos que marcaron el 11 de septiembre de 1973 en Chile». Archivo BBC. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45458820>

Lefortianamente, es posible afirmar que el tanque, en tanto prótesis metálica del espíritu o del saber neoliberal,¹⁶ rehace, de igual manera, el cuerpo del rey que ya había sido decapitado a finales del siglo XVIII. Misma decapitación al modelo monárquico que, como ya lo había anotado al principio, al desincorporar el cuerpo del rey (y de la idea de comunidad real vinculada a él), permite una interesante mutación simbólica, en donde los significantes de la ley, el poder y el saber requieren estar republicánicamente disjuntos, vaciándose así el espacio del poder de cualquier monopolio del sentido último de lo social y posibilitando otra configuración de lo social: «la democracia». En este sentido, tal vaciamiento lo que tendría que posibilitar es la conflictiva tensión popular como (post) fundamento de lo social, es decir, sin principios positivos, esenciales, únicos e incontestables.

Sin embargo, para algunas lógicas sociales, tal vaciamiento escandaloso se presenta, en ocasiones, imposible de sostener, dando cauce a las aspiraciones del «egócrata» o de las fantasías del Pueblo-Uno que borran el espacio vacío o lo vuelven a ocupar.¹⁷ Ese borronamiento del agonismo político como fundamento de lo social ya comienza a perfilarse en los marcos de la democracia-liberal, es decir, por obra del mercado y sus leyes,¹⁸ como, desde luego, en los intentos soberanos, o autoritarios, o totalitarios de ocupar este espacio y de erigirse como los fundamentos incontestables de lo social.

En este sentido, el tanque ayuda a operar una mutación simbólica al ocupar el vacío y ser el mediador del teológico proyecto neoliberal. El tanque, como el yelmo a través del cual habla el padre de Hamlet,¹⁹ le dota cuerpo al espíritu neoliberal. El tanque de la milicia chilena es el caballo de Troya de los Chicago Boys y, de igual manera, es la coraza que permite que el fantasma neoliberal se presente y nos visite violentamente cuando menos lo esperábamos. De ahí que la sola presencia del tanque desajuste la «normalidad» de la democracia liberal o del socialismo liberal, permitiendo que, a partir de su avance, el tiempo quede fuera de sí²⁰ («*the time is out of joint*»).

De este modo, el fantasma de la Santa Alianza (neoliberal) encarnada en el tanque conjuró al otro fantasma comunista y al fantasma allendista. En ese sentido es posible afirmar que el espectro neoliberal también es porvenir, pues anunció con su visita lo que vendría.²¹ De ahí que la visita haya causado angustia para muchas personas y alegría para pocas.

Actualmente, el acosador fantasma neoliberal amenaza con aplastar, como los tanques, y cuando está en peligro, todo aquello que estorbe su triunfal paso. El tanque

16 Me inspiro en Jacques Derrida, *Espectros de Marx*.

17 Véase al respecto la explicación de Oliver Marchart.

18 Véase el extraordinario artículo de Oscar Ariel Cabezas, «La Modernidad en Claude Lefort: emergencia del vacío y democracia».

19 Véase Jacques Derrida.

20 En este caso, el tiempo del socialismo allendista se ve violentamente interrumpido por la lógica imperial y neoliberal. Si bien la interrupción podría declinarse en términos emancipatorios, no fue así en el caso del golpe.

21 De la tortura, la desaparición pinochetista al Costanera Center.

aplasta así terrenos sinuosos y con trincheras para descomplejizar el espacio social y lograr la *reductio ad Unum* de la teología neoliberal, sofocando, al mismo tiempo, al tumulto plebeyo.

La violencia militar se activó cuando se puso en peligro al principio soberano y porque la sobrecarga allendista de la representación comenzó a desnudar las fallas e imposibilidades de la representación liberal y, por otra parte, porque evidenció, a la mirada soberana, la necesidad de comenzar por quemar dicho sistema.

La sobrecarga plebeya desnudó al rey y desveló que el principio soberano siempre está excedido por el tumulto, mostrándolo (como constelación de principios soberanos) poroso, contingente, imperfecto y débil. Y es tal exceso, al cual el principio soberano mira de reojo, lo que permite explicar su extrema violencia, su paranoia y su patología de origen.²²

El tanque y el dispositivo militar ejercieron un acto de represión del deseo plebeyo que amenazó con salirse de su cauce.

Pero, como se sabe, dicha operación, psicoanalíticamente hablando, es imposible en su totalidad, pues siempre hay un resto inconforme que fantasmalmente también amenaza con perturbar. Siempre existe una «tierra extranjera interior»²³ que permanece y que se resiste a entrar a cabalidad en los márgenes disciplinarios.

Cabe afirmar que, imaginalmente hablando, dicha lucha espectral, entre los maquiavelianos deseos de dominación y de los deseos de no ser dominado, se escenifican tanto en la operación técnica que produce o edita la imagen,²⁴ en la propia imagen, como en las recepciones de la imagen. Es en este punto en donde deseo poner a prueba esta multiplicidad de cualquier imagen que nos permite desde narrar una historia oficial hasta la posibilidad de detonar otra. En ese sentido, y en términos de agonismo político, afirmar que se escenifica la tensión entre la capacidad de producir una partición de lo sensible desigualitaria de control, contra la de producir una partición de lo sensible igualitaria de la no dominación.

El shock: la ruina estatal y la configuración de lo sensible en México

La imagen del tanque y del palacio en llamas es poderosamente aplastante, inmovilizadora y monumental. Podría afirmar que es una imagen que, narrada de esa manera, es funcional a las lógicas policiales de dominación.

22 Véanse en este sentido las críticas a la soberanía moderna y a la antropología política moderna en dos magníficos artículos de José Luis Villacañas Berlanga: «Crítica de la teología política» y «Crítica de la antropología política moderna», en Referencias.

23 Tal recordatorio sobre el tratamiento que Freud le da al problema de la represión y su relación con el síntoma, se la debemos a Benjamín Arditi (16).

24 Sobre el montaje, véase José Luis Barrios (39).

El humo, por su parte, da cuenta de lo deleznable del proyecto allendista. Sirve como advertencia de que «todo lo sólido se desvanece en el aire». De este modo, todo intento de ocupación plebeya de la representación está destinada al fracaso. Y en cuanto al papel del tanque militar, desde México, se percibe como un recuerdo siniestro de lo militar cuando aparece a la superficie y por encima de lo «institucional»: desde Porfirio Díaz y su permanencia en el poder; la Revolución mexicana; la Decena Trágica; la violencia de los políticos militares; y las políticas de represión militar. De ahí que fuera necesario subsumirlos para posibilitar esa continuidad sin sobresaltos que permitió que el PRI (finalmente Partido Revolucionario *Institucional*) permaneciera en el poder hasta el año 2000.

En el caso mexicano, dicha articulación entre el principio ejecutivo-civil y lo militar constituyó una maquinaria casi perfecta mucho más cercana a la categoría de revolución pasiva gramsciana y, de esta manera, permitió encuadrar y excluir con violencia a quien estorbara presentándose en la superficie como un conjunto de operaciones «democráticas» de salvación de la patria frente a la amenaza comunista, violenta y extranjera.

Los registros de la participación del Gobierno de Echeverría en términos de contrainsurgencia, tortura, represión y desaparición forzada son de sobra conocidos. Desde su participación en la represión estudiantil en el 68 en calidad de funcionario del Gobierno del entonces presidente Díaz Ordaz, como en su responsabilidad ya como presidente, en la matanza estudiantil del 10 de junio de 1971 –mejor conocida como el Halconazo–. Por otra parte, su tecnología de silenciamiento, disciplinamiento y vigilancia era tal, que llegó a la infiltración (espionaje),²⁵ a la creación de grupos paramilitares (como los Halcones) (López Menéndez, Mendoza García y Carpio Pérez, coords.), hasta su participación como informante de la CIA.

Eso explica la echeverrista revolución pasiva, o revolución desde la cúspide con elementos populares. Echeverría, frente al desafío económico de la época (Rojas Mira), y frente al problema político-social que implicaba una población en descontento, politizada y un estudiantado movilizado, se presentó, para efectos de legitimación, como un político de izquierda, nacionalista y abierto ideológicamente (Sánchez Barría 966). De ahí que, como nos lo dice Felipe Sánchez, su política exterior sirviera como «complemento de su proyecto de reforma interna» (963-964).

Echeverría aprovechó la distensión de la Guerra Fría, y con el pretexto de la problemática económica, giró hacia el «Tercer Mundo» para mostrarse como el líder de tal proyecto y, de esta manera, legitimarse con algunos sectores de la izquierda mexicana. De hecho, al interior del país, y para salvar la cuestión de su participación en el 68,

25 Sobre el espionaje como política del Gobierno de Echeverría, véase Felipe Sánchez Barría, quien afirma: «Sus espías se instalaron no sólo en lavanderías, tiendas comerciales, bancos o incluso taxis a escuchar críticas, rumores o chistes en contra de Echeverría, sino también tendrían un rol fundamental en la violencia guerrillera, emergida desde mediados de la década de 1960» (962).

requería reforzar su proyecto de «apertura democrática»²⁶ al grado de presentarse como el heredero de Lázaro Cárdenas²⁷ y de la Revolución mexicana (Sánchez Barriá 975).

Tal política, aparentemente contradictoria, explicará su acercamiento a Chile, su apertura de fronteras ante el golpe, su política de duelo frente al golpe, el desconocimiento del Gobierno de Pinochet, así como su contrainsurgencia y autoritarismo interno.

Como una hipótesis central, aunque no sin otras suplementarias, me permito afirmar que, gracias a esta política de izquierda al exterior, pero conservadora y autoritaria al interior (no sin matices), al echeverrismo se le permitió resignificar al golpe militar chileno en una lectura funcional a sus fines de empoderamiento, pues de esa manera se acusaba al traidor Ejército chileno por violento, a diferencia del institucional proyecto chileno, por haberse rendido a otro modo de imperialismo, ya no el comunismo, sino el colonial estadounidense. Así es posible pensar que la coherencia que podían establecer los echeverristas sin mayor contradicción era la de usar el Ejército mexicano contra el exceso antinstitucional²⁸ y extranjero o influenciado por intereses no patrióticos y, al mismo tiempo, la de condenar a aquel Ejército chileno por violento, antinstitucional e influido por otra lógica extranjera.

De esa manera, la lógica echeverrista conjuraba así la pesadilla mexicana del trauma del quiebre institucional. No era casualidad que el echeverrismo se inscribía en el proyecto del Revolucionario Institucional (PRI). Esto explica, por otra parte, la simpatía con el socialismo institucional, republicano, de «empanada y vino» de Salvador Allende, situación que, reitero, legitimó al echeverrismo frente a cierta izquierda, sobre todo la intelectual²⁹ y ligada a algunos sectores universitarios.

El blanqueamiento del echeverrismo respecto de su lógica militar de fondo (un considerable número de miembros de su gabinete eran militares) (Escamilla Santiago), de paramilitarismo, contrainsurgencia, «guerra sucia», represiones, matanzas estudiantiles, de desaparición y tortura, se dio a través del nexo con socialistas como Allende y con el recibimiento de importantes figuras allendistas durante el gobierno de Salvador Allende, como posterior al golpe. De igual manera, dichos nexos no solo le permitían ganar cierta legitimidad interna y externa, sino que, tal y como afirma Claudia Rojas Mira, el nexo con la izquierda de América Latina se fortalecía para evitar su influencia en México (135).

26 Felipe Sánchez Barriá afirma: «Cada una de estas acciones estaría enmarcada dentro del concepto de “apertura democrática”, que sería acuñado por el propio Echeverría en un intento por demostrar sus intenciones de cambios, y donde él mismo interpretaría el papel principal» (960).

27 De acuerdo con Claudia Rojas Mira (132), según el escritor mexicano José Agustín, Echeverría «se sentía en el nuevo Cárdenas».

28 Sobre el uso «del marco legal para reprimir», véase el artículo de Felipe Sánchez Barriá (981). Y sobre la búsqueda de «mansedumbre institucional» por parte del Gobierno de Echeverría, véase la Introducción (12) del libro de López Menéndez, Mendoza García y Carpio Pérez, coords.

29 Sobre la relación de intelectuales y Echeverría, véase el artículo citado de Claudia Rojas Mira (130). Ahí se podrá encontrar la frase acuñada por Carlos Fuentes según la cual las opciones eran echeverrismo o fascismo, o bien, información sobre el grupo de intelectuales mexicanos que apoyaban a la Unidad Popular de Chile, que se denominó «Comité Mexicano de Apoyo a la Unidad Popular Chilena».

La revolución pasiva del *priísmo*, desplegada con maestría por el echeverrismo, fungió como mediadora entre el autoritarismo silenciador, disciplinante y torturador, cuyo eje era el Estado-nación, hacia la compleja articulación entre el mercado posnacional y la lógica narco. De ahí que, para el caso mexicano, el neoliberalismo fue empujado por múltiples procesos de reformulación estatal, cesión de espacios y militarización sin dictadura. En otras palabras, la reacción neoliberal fue paulatina, aunque extremadamente violenta. En el caso mexicano, se trató de un neoliberalismo sin *shock*, o sin golpe, sin un Estado en llamas y reformulado de manera abrupta, sino de manera mediata y quirúrgica, aunque gracias, indirectamente, a los modos a través de los cuales se enmarcó e imaginó el golpe abrupto del 11 de septiembre de 1973.

La imagen del *shock* en el imaginario mexicano y las tareas echeverristas de resignificación gorilista

En septiembre de 1973, ya desde los días posteriores al 11 de septiembre, Manuel Mejido, corresponsal del periódico mexicano *Excélsior*, y quien entrevistaría a Hortensia Bussi el 14 de septiembre de 1973, se convirtió en el único reportero mexicano en Chile. Con su reportaje y la circulación de imágenes tanto en este diario como en muchos otros diarios mexicanos, comenzaron una serie de reacciones en la intelectualidad mexicana.

Los intelectuales mexicanos indignados por el golpe expresaban su desazón ante la muerte de un líder y de un proyecto. Una muerte que anunciaba una etapa catastrófica de empoderamiento de los así llamados «Gorilas» militares que eran presentados como marionetas del «imperialismo norteamericano».

El presidente Luis Echeverría, por su parte, anunciaría entonces días de luto nacional por lo acontecido en Chile, específicamente el 17, 18 y 19 de septiembre. En el inicio de aquel decreto presidencial, el presidente Luis Echeverría afirmaba que:

El pueblo de México se ha conmovido profundamente por la desaparición del ilustre estadista latinoamericano, doctor Salvador Allende [...] quien además de encabezar un gobierno electo democráticamente, fue abanderado de una lucha social por reivindicaciones socialistas [...] durante su visita a la República Mexicana efectuada del 30 de noviembre al 3 de diciembre de 1972, el presidente Allende siempre estuvo rodeado de la simpatía de los mexicanos y contribuyó vigorosamente al mejor entendimiento de las causas comunes de Latinoamérica [...] nuestro país tuvo en él a un leal y solidario amigo.³⁰

Cabe recalcar aquí la conmoción por la muerte de un proyecto de «reivindicaciones nacionalistas», justo las mismas que enarbolaba el Revolucionario Institucional y que, en el marco de la posguerra, le permitieron, como se ha afirmado con anterioridad,

³⁰ Texto de los considerandos del decreto presidencial que estableció luto oficial por Salvador Allende, los días 17, 18 y 19 de septiembre de 1973 en *Compañero presidente. Ideario político de Salvador Allende* (279-280).

sostenibilidad y rendimiento político al autoritario sistema político mexicano. Todo esto, por cierto, en medio de la circulación de las imágenes de los militares triunfando, del palacio en llamas y de aquella otra imagen de los tanques en primer plano.

Por otra parte, los lamentos de la intelectualidad mexicana por el gorilismo son interesantes desde el imaginario mexicano. Tradicionalmente, como nos lo recuerda Carlos Enrique Torres Monroy, los gorilas fueron los animales usados por el estudiantado como imágenes para caracterizar a las autoridades represoras. De hecho, a decir de Carlos Enrique Torres, el gorilismo que, de igual manera, aparece en el Halconazo de 1971, sirve como «soporte de la sensibilidad estudiantil» para que se movilizaran y se unieran a partir de la identificación de un enemigo en común. De esta manera, como se desprende de su trabajo, con el uso de la imagen del gorila se operaba una interesante mutación simbólica que implicaba enmarcar a las autoridades como bestias.

Dicho bestiario irrespetuoso hacia las autoridades era interesante por enmarcarlas como un conjunto de funcionarios, militares y policías menos que humanos, prehumanos y bestias que operan liquidando de manera salvaje e irracional. De este modo, a las autoridades rebajadas a bestias salvajes y violentas se les profanaba poniéndolas así en entredicho.



FIGURA 4

La Izquierda Diario.

<https://www.laizquierdadiario.mx/La-grafica-del-'68-mexicano>

Con el golpe en Chile, la imagen del gorila recirculó entre la intelectualidad mexicana que se indignó con lo sucedido en ese país, permitiéndoles así caracterizar a los golpistas y a los gobiernos que se someten a la órbita estadounidense como gorilas. Si bien dicha resignificación gorilista fue ejecutada por la intelectualidad mexicana, es posible inferir que la indignación por el golpe del Gobierno de Echeverría le permitió una participación indirecta en dicha resignificación gorilista posibilitándoles, de esa manera, proyectar al gorilismo hacia el salvaje Ejército chileno antinstitucional fuera de la ley y, de igual manera, hacia los servidores de intereses extranjeros.

Pareciera ser que, en este sentido, y parafraseando a Schmitt, para el echeverrismo, el Ejército a condenar es el absoluto, sin importar si es proletario o imperial, pero que reinstituye lo social saliéndose de la Constitución vigente, pero no así el Ejército (mexicano) comisarial que se activa para reestablecer la lógica constitucional priísta a través de mecanismos de represión, desaparición, tortura, persecución, espionaje y asesinato.

Como puede leerse desde México, a través de las imágenes de tanquetas represoras, del palacio ejecutivo en llamas, del Ejército que recuerda la matanza, desaparición y represión, o con la imagen del gorila como la bestia que caracteriza al soberano, se va configurando un sistema imaginal que, enmarcado desde el echeverrismo, es administrado para fortalecer al principio soberano priísta reproduciendo, de manera implícita, la imagen que anuncia la imposibilidad del proyecto allendista (aunque haya sido por vías institucionales), así como la necesidad de una alianza controlada y sin golpes con el aparato militar mexicano. Mismo aparato que, al mismo tiempo, se reitera, operaba la contrainsurgencia y desplegaba las tecnologías de la desaparición en la contrainsurgencia contra la guerrilla rural y urbana (Gamiño Muñoz). Tecnologías del exterminio y de la desaparición, de acuerdo con Gamiño, hoy no del todo desplazadas, sino adaptadas y adoptadas por las lógicas paramilitares o narcomilitares que hoy, en buena medida, son responsables del atroz escenario de desapariciones y violencia en México.

En este sentido se trata, a decir de Rodolfo Gamiño, de un desafortunado patrón común que permite hacer equivalentes tanto al Estado en la guerra sucia como al narco en la época actual y que, en ese sentido, evidencian una connivencia o simbiosis compleja y en constante renovación según las peculiaridades de cada zona.

Sin embargo, y regresando al tema de la imagen, aún quedan modos para intervenir en dichas constelaciones de la catástrofe para posibilitar una lectura que no refuerce una vez más al montaje aplastante y neoliberal. Si bien, como afirma Eduardo Cadava, la circulación de ciertas imágenes no es inocente, pues sirven «de conciencia tecnológica, [ya que] preservaron la imagen de estos paisajes devastados» (83-84), y «que toda guerra depende de las tecnologías de representación» (85), ¿qué sucede si se las reenmarca desde un deseo plebeyo o de no dominación?

Para Cadava, «al vincular la guerra con la fotografía y las armas con las imágenes, Jünger llegaría a argumentar que la tecnología bélica moderna da paso a una forma de percepción específicamente moderna, organizada en torno a la experiencia del peligro y el *shock*» (85). Incluso, el instante crítico del bombardeo fue capturado por la mirada

del poder de dominación para ganar la narrativa o hegemonizar el sentido; sin embargo, gracias a Gramsci, sabemos que la hegemonía es una constelación de narrativas que, dado que nunca se presentan sin fisuras, siempre conviven con la posibilidad de su propia crisis. De este modo, y de nuevo gramscianamente hablando, el ángulo visual como posición política o parte a tomar en el conflicto de fuerzas será fundamental para dar cuenta de la posible lectura que resultará como efecto, sobre todo, si deseamos una imagen que cuente otra historia que ahora sea capaz de amenazar espectralmente al fantasma neoliberal.

La vuelta de tuerca: la mirada plebeya desde México

He afirmado con otras y otros pensadores que la imagen contiene una ausencia presente. Una ruina no explícita que, sintomalmente,³¹ permite su desviación.

En la constelación de la imagen del *shock*, el recuerdo del pasado anuncia un futuro no realizado, o bien, permite otra mirada, es decir, una mirada desviada desde un tomar parte y cuerpo plebeyo.

¿Cómo leer una imagen aplastante del *shock* o monumental desde una mirada plebeya?

11 de septiembre de 1973. Martes. Primeras horas de la mañana: empiezan a llegar noticias –vagas, confusas, inclusive contradictorias– de que algo grave ocurría en Chile. Primera confirmación: las fuerzas armadas se lanzaban al golpe de Estado, incorporándose al siniestro golirismo histórico en América Latina. Bombardeos sobre el Palacio de la Moneda. Último Mensaje de Salvador Allende: no renuncio; no me rindo. A medio día rumores de que se había suicidado y el espanto de la situación empezó a tomar conciencia, a crecer, a engarrotarse en las gargantas, crispando manos y ensombreciendo rostros.³²

Por otra parte, el 12 de septiembre, en la editorial del periódico *Excelsior* se leía:

El hombre vive del pasado, en el presente, para el futuro. Tres dimensiones inseparables y un solo hacer: el intento de una vida mejor para todos, pues si no es para todos, en la discriminación de los dolidos estará el pago que un día harán los privilegiados. El Presidente Salvador Allende representaba un futuro, una esperanza, una existencia distinta. Un nuevo estilo y un ensayo, hasta ayer, lleno de complicaciones, pero promisorio. De pronto, con su caída y muerte, el mundo chileno se cierra, todo el pasado se le echa encima y del presente no

31 Me refiero a la lectura sintomal de alguien como Althusser. Para mí, por ahora, se tratará de una lectura desviada y política desde la coyuntura y desde un tomar parte, en mi caso, parte y cuerpo plebeyo con deseos de no dominación. Dicha lectura, en palabras althusserianas, se opera desplegando «lo visto sin ser visto».

32 Sara Moirón, 15 septiembre 1973, en *Compañero presidente. Ideario político de Salvador Allende* (263).

queda sino eso, un presente petrificado inmovilizado [...] Tuvo muchos errores el Presidente Allende, como fueron muchos sus aciertos. Pero los propósitos de Allende lo trascendían (*Compañero presidente* 265).

Y más adelante: «El golpe militar no sólo ha roto la constitucionalidad: sirvió también para enterrar la posibilidad de entrar en el futuro sin efusión de sangre [...] Bien se sabía que en mucho, el porvenir de América Latina se estaba decidiendo en Chile» (268).

Como puede observarse, desde México se habla de un «incierto futuro»; una suerte de colapso temporal en donde el futuro queda obturado («*the time is out of joint*»), toda una concepción de la historia queda desmantelada y toda una narrativa de la historia, así como un proyecto esperanzador, quedan en entredicho.

El 13 de septiembre, por su parte, la editorial del periódico *Excelsior* se titulaba «Chile: Ferocidad desenfrenada» (*Compañero presidente* 268). Y el 12 de septiembre, José Alvarado, en su artículo «Laberinto. Allende pasa a la Leyenda» (280-281), en el mismo periódico, afirmaba que «crimen, tal es el nombre, fue en Santiago, pero las ráfagas siniestras se han desatado en el globo entero».

Hasta aquí, significantes como «ferocidad», «desenfreno», «crimen»,³³ «siniestro», «enterrar» configuraban un clima sombrío y asfixiante que daba cuenta del *shock* que cambiaría a Chile y al mundo.

Todavía en el mismo periódico, pero el 14 de septiembre, Gastón García Cantú, en su artículo «Chile: explicación sumaria Defendamos a nuestro país», advertía que el golpe operaba un «aplastamiento del pueblo» para someterlo a la órbita estadounidense (*Compañero presidente* 290).

Sin embargo, en el medio de múltiples ensayos de denuncia y lamento por el golpe y la muerte de Allende, uno en particular es un tanto diferente-desviado. Se trató del artículo de Carlos Monsiváis titulado «Allende y la identidad latinoamericana» (*Compañero presidente* 299-302), publicado en *Diorama de la Cultura* el mismo 15 de septiembre de 1973.

En dicho artículo Monsiváis comenzó afirmando que «algo definitivo ha tenido lugar en México en los últimos días». Ya desde el momento, Monsiváis pareció advertir que el golpe no era un asunto solamente chileno, sino singular y universal a la vez.

Para Monsiváis se trataba de acontecimientos «nacionales y personales», «hechos políticos que nos afectan de modo público y privado, situaciones límite que nos obligan a una gran recapitulación autocrítica, social e individual». De este modo, el resultado del golpe produjo un afecto y efecto en México no solamente político, sino *trans-individual* (Balibar) y corporal.

De esta manera, con el golpe se redefinía toda una manera de entender la identidad latinoamericana como postura crítica ante las tiranías y opresiones, es decir, desde «los

33 Lo mismo afirmaría Jesús Reyes Heróles en su discurso «Fascismo colonial». Fragmentos del discurso pronunciado en el acto de solidaridad con Chile, organizado por el CEN del PRI, el 14 de septiembre. En *Compañero presidente* 294.

márgenes de la historia», tal y como la descripción gramsciana de los grupos subalternos en el famoso Cuaderno 25.

Desde esta perspectiva subalterna, para Monsiváis nos encontrábamos ante una «múltiple» y «única batalla» a la vez, en donde a través del «proceso revolucionario chileno [...] se ha concentrado de una manera especialísima la esperanza, el fervor, el orgullo latinoamericanos». Para el intelectual mexicano,

el triunfo electoral de Salvador Allende configuró otra posibilidad de América Latina, engendró nuevas perspectivas y una diversificación tanto de actitudes como de posiciones. Como proyecto, como acción, América Latina (esto es, la negativa al despojo y la exigencia de justicia social) se ha ido articulando, ha ido encarnando en la militancia, en los logros, en la beligerancia de la Unidad Popular, en el ritmo de las expropiaciones, en la emergencia de las colonias populares, en la personalidad y la integridad de Salvador Allende, elementos todos estos que han reafirmado lo irrevocable y lo obligatorio (unidad, dirección, sentido) de la insurgencia popular en el resto del continente.

Parecía que, desde Monsiváis, a través del ejemplo chileno y a pesar del fracaso allendista, lo que nos definiría ahora, fraseando a Maquiavelo y desde este punto de vista plebeyo o subalterno, sería un deseo beligerante contra la dominación y de no dominación. Se trataría en ese sentido de una postura rebelde que se manifestaría en plenitud e intensidad en los brotes de autonomía. Para Monsiváis,

los sucesos de Chile no admiten la aplicación de esquemas cristianos, no admiramos a mártires sino a combatientes sabedores de que el pueblo sólo existe cuando se moviliza y que esa movilización se traduce sin remedio en la reacción histórica y criminal del imperialismo y sus cómplices y socios. Ese conocimiento, ese riesgo asumido sin dilación, es el punto de partida de la nueva y renovada identidad latinoamericana.

De ahí que pueda afirmar que el montaje del bombardeo, del tanque aplastante y del palacio en llamas tuvieron y tienen sentido en la medida en que son el efecto de un pueblo amenazante (y amenazado) y que, de estar organizado, siempre tendrá la capacidad de hacer reaccionar a la

tontería patológica de una derecha ciega, rencorosa y suicida que se lanza a la guerra civil con tal de no ceder ninguno de sus privilegios. [...] Por eso, es imposible y es inútil adjudicarle al Presidente Allende la figura del santo o del crucificado. Es un militante caído en la una lucha que dista mucho de haber terminado [...] Salvador Allende, acompañado de unos cuantos, combatiendo hasta el último minuto, da organización y sentido a la resistencia nacional contra los gorilas (302).

No es entonces el tanque neoliberal y triunfante el elemento de la imagen que solitariamente puede contar la historia, sino la lucha y la agonía popular chilena e, incluso, la resistencia del propio Allende en el Palacio de la Moneda.

Pareciera ser entonces que aquello que nos define latinamente y lo que podría dominar a las fuerzas históricas en pugna es la movilización permanente, ya que, como se ha observado, el tumulto plebeyo no cabe ni en la representación del socialismo-liberal, ni mucho menos en la representación neoliberal y narcomilitar.

De este modo, Carlos Monsiváis nos permite una lectura a contrapelo cuando esto es imposible, es decir, cuando no hay tiempo de esperanza, sino que el tiempo se encuentra fuera de sí. Es interesante que, mientras todos se lamentan amargamente, él habita y valora la ejemplar defensa y la extraordinaria rebeldía del pueblo chileno que está detrás de esta escena crítica y trágica.

Monsiváis podría afirmar que si hubo tal despliegue militar violento es porque algo lo provocó. Y quien ha provocado todo ese despliegue militar y dicho montaje imaginal es el intento plebeyo de exceder los marcos soberanos. En ese sentido, como lo cita Thayer, para Galende «el golpe de Estado fue un “pseudo acontecimiento”» (36), cuando el verdadero acontecimiento «de la dignidad de Chile: el de la llegada de la Unidad Popular al poder» (36).

En este registro desviado, otra imagen latina y plebeya se hace posible y se lee en los pliegues.

Por ello, la lectura de Monsiváis nos recuerda a quienes se organizan, se rebelan, escamotean, o siguen lidiando y pluralizando barrocamemente al propio neoliberalismo,³⁴ aún y en medio de los atroces despliegues militares. Una suerte de antecedente de lo que se había considerado como condición de posibilidad se juega aquí: si como condición del neoliberalismo encontramos al tanque, por su parte, como condición del tanque encontramos al tumulto plebeyo. Tumulto que puede ser –si lo desea, se organiza, se dan los encuentros y circunstancias– definitorio y condición de imposibilidad del delirio neoliberal.

Por otra parte, la violencia histórica de los gorilas y sus tanques da cuenta de los pies de barro de la teología neoliberal, tanto en su conformación postsoberana, como en su producción subjetiva.

Si detrás del supermercado está la máquina militar, la de los tanques, la de la tortura, la del Ejército y la del narco, es posible dar cuenta de la locura del plus de goce neoliberal.

Y si la propia escena del tanque está desgarrada y amenazada, ya que lo que sostiene tal escena es el exceso plebeyo, quizá se desfataliza su montaje. De este modo, se demuestra que la imagen, entendida como una constelación fisurada y agónica, siempre contiene una multiplicidad enmarcada por descubrir.

Tal y como lo afirma Oscar Ariel Cabezas, «el carácter teológico-político de la moderna soberanía y la necesidad de legitimación no sólo reside en el hecho de que ésta se define por conceptos teológicos secularizados sino también por las condiciones de im-posibilidad de fundamentar el orden social que lo excede» («Exclusión en América

34 Véase Verónica Gago, en Referencias.

Latina» 162). De igual manera, en los marcos de la postsoberanía neoliberal y en sus modos de disciplinar «*omnes et singulatim*» siempre permanece un resto salvaje que no se deja domesticar y que amenaza de manera constante así como espectral, pero que, de igual manera, no se hace fuerza histórica si no toma cuerpo en la revuelta plebeya, que a pesar de estar siempre latente, de igual manera, siempre es posible «su captura en ordenamiento del infrapoder» (162).

Referencias

- Arditi, Benjamín. *La política en los bordes del liberalismo. Diferencia, populismo, revolución, emancipación*. Gedisa, 2017.
- Barrios, José Luis. *Atrocitas fascinans. Imagen, horror, deseo*. UIA-Rostroblanco ediciones, 2010.
- Bermúdez Dini, Renato. *Investigación en proceso sobre la imagen y Bruno Latour a partir de un análisis de algunas imágenes en el gobierno venezolano de Hugo Chávez*. Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana CDMX, 2023 (documento inédito).
- Brown, Wendy. *El pueblo sin atributos: la secreta revolución del neoliberalismo*. Malpaso, 2017.
- Cabezas, Oscar Ariel. «Exclusión en América Latina. Re (-) presentación, soberanía y residuos teológico-políticos». *Exclusiones. Reflexiones críticas sobre subalteridad, hegemonía y biopolítica*. Eds. Jaime Osorio y Felipe Victoriano. UAM-Cuajimalpa-Anthropos, 2011.
- . «La Modernidad en Claude Lefort: emergencia del vacío y democracia». *Revista de Filosofía (Universidad Iberoamericana)*, vol. 47, n° 138, 2015, pp. 25-54.
- . «Salvador Allende: El ocaso de una modernidad plebeya». *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, vol. 24, n° 2, 2021, pp. 259-274. <https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/view/75658>
- Cadava, Eduardo. *La imagen en ruinas*. Palinodia, 2015.
- Catanzaro, Gisela. *Espectrología de la derecha. Hacia una crítica de la ideología neoliberal en el capitalismo tardío*. Cuarenta Ríos, 2021.
- Compañero presidente. Ideario político de Salvador Allende*. Samo, 1973.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta, 1995.
- Escamilla Santiago, Ylich. «10 de junio, entre la memoria y el olvido». *10 de junio no se olvida: Organización estudiantil, narraciones y memoria del Halconazo de 1971*. Coords. Marisol López Menéndez, Jorge Mendoza García y Amilcar Carpio Pérez. UIA, 2022.
- Gago, Verónica. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón, 2004.

- Gamiño Muñoz, Rodolfo. *La Patria de los ausentes: Un acercamiento al estudio de la desaparición forzada en México*. UIA, 2020.
- López Menéndez, Marisol, Jorge Mendoza García y Amilcar Carpio (coords.). *10 de junio no se olvida: Organización estudiantil, narraciones y memoria del Halconazo de 1971*. UIA, 2022.
- Marchart, Oliver. *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Trad. Marta Delfina Álvarez. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Monsiváis Carlos. «Diorama de la Cultura, 15 de septiembre de 1973». *Compañero presidente. Ideario político de Salvador Allende*. Samo, 1973, pp. 299-302.
- Quignard, Pascal. *La imagen que nos falta*. Ediciones Ve, 2015.
- Rojas Mira, Claudia Fedora. «Los anfitriones del exilio chileno en México, 1973-1993». *Historia Crítica*, vol. 1, n° 60, 2016, pp. 132-140. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-16172016000200008
- Sánchez Barría, Felipe. «“En la lucha contra el imperialismo, México y Chile de pie”. Salvador Allende en la política tercermundista de Luis Echeverría en la Guerra Fría interamericana». *Foro Internacional*, vol. LIV, n° 4, 2014, pp. 954-991. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59940022004>
- Thayer, Willy. *El fragmento repetido. Escritos en el estado de excepción*. Ediciones Metales Pesados, 2006.
- Torres Monroy, Carlos Enrique «Los gorilas, soportes de la sensibilidad estudiantil frente a las fuerzas represivas del Estado (1968, 1971). *10 de junio no se olvida: Organización estudiantil, narraciones y memoria del Halconazo de 1971*. Coords. Marisol López Menéndez, Jorge Mendoza García y Amilcar Carpio Pérez. UIA, 2022, pp. 41-61.
- Villacañas, José Luis. «Crítica de la teología política» y «Crítica de la antropología política moderna». *Los filósofos y la política*. Comp. Manuel Cruz. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . *Neoliberalismo como teología política: Habermas, Foucault, Dardot, Laval y la historia del capitalismo contemporáneo*. Ned, 2019.

Chile, año cero. La imagen-esperanza en el cine de la Unidad Popular

Chile, Year Zero. The Image-Hope in the Cinema of the Popular Unity

Natalia Taccetta
Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA/CONICET
Universidad Nacional de las Artes
ntaccetta@gmail.com

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

Resumen

Desde una perspectiva teórica cercana al giro afectivo, estas páginas se proponen reflexionar sobre la construcción de la esperanza en parte del cine de la Unidad Popular chilena durante los primeros meses del gobierno de Salvador Allende. No se revisan en profundidad filmes sobre los que se ha dicho todo, sino que se rastrea en algunos lo que se da en llamar la imagen-esperanza. Para ello, se eligen tres filmes cuya única nota común es corresponderse de modos diversos con una suerte de «año cero»: *El primer año* de Patricio Guzmán (1972), *Voto + fusil* de Helvio Soto (1971), y *Palomita blanca* de Raúl Ruiz, terminada en 1973 antes del golpe de Estado, y reeditada y estrenada en 1992. En los tres, es posible tematizar una esperanza que parece plantear más interrogantes que opciones tranquilizadoras aun cuando, como decía Guzmán en el diario de filmación de *El primer año*, «Chile era una fiesta».

Palabras clave: Esperanza, Unidad Popular, cine político, giro afectivo.

Abstract

From a theoretical perspective close to the affective turn, these pages propose to reflect on the construction of hope in part of the Chilean Popular Unity cinema during the first months of Salvador Allende's government. We do not review in depth films about which everything has been said, but we study what can be called the image-hope. We chose three films whose only common note is that they correspond in various ways to a kind of «zero year»: *El primer año* by Patricio Guzmán (1972), *Voto + fusil* by Helvio Soto (1971) and *Palomita blanca* by Raúl Ruiz, finished in 1973 before the coup d'état and released in 1992. In all three, it is possible to thematize a hope that seems to raise more questions than reassuring options even when, as Guzmán said in the filming diary of *El primer año*, «Chile was a party».

Keywords: Hope, Popular Unity, political cinema, affective turn.

Me agito. Desde muy pronto se busca algo. Se pide siempre algo, se grita. No se tiene lo que se quiere.

ERNST BLOCH

Con estas palabras comienza *El principio esperanza*, extensa exploración filosófica e histórica de Ernst Bloch, escrita entre 1938 y 1946 en Estados Unidos durante el exilio, mientras Europa se hundía irremisiblemente en las aguas del nacionalsocialismo. En ese marco, Bloch estudiaba el impulso afectivo que motiva la acción o la espera frente a un horizonte indeterminado. Naturalmente, tematizar la esperanza conlleva asumir expectativas sobre el futuro; *sperare* es tener esperanzas y aparece también en verbos como desesperar o prosperar, pues la raíz *spe* implica tanto expandirse como tener éxito. En el sentido común, asociamos demasiado fácilmente la espera con un horizonte positivo, pues cuando se tiene esperanza, se espera que algo bueno pase. Proponemos explorar su articulación con la imagen a fin de complejizar esta tensión, siendo que, en definitiva, lo que se espera es, estrictamente, incierto.

A la luz de esta premisa, intentamos reflexionar sobre la construcción de la esperanza en parte del cine de la Unidad Popular chilena durante los primeros meses del gobierno de Salvador Allende. Ese «año cero» parece estar, precisamente, colmado de esperanzas. No revisaremos en profundidad filmes sobre los que se ha dicho todo, sino que rastreamos en algunos lo que damos en llamar la imagen-esperanza. Esto exige caracterizar la esperanza y también conduce a revisar su yuxtaposición con lo que Georges Didi-Huberman llamó «imagen de izquierda» en un reciente debate con Enzo Traverso a propósito de la muestra *Sublevaciones (Soulèvements)*, su pretensión curatorial y la propuesta histórico-filosófica de los paratextos que la acompañaron.

Elegimos tres filmes cuya única nota común es corresponderse de modos diversos con una suerte de «año cero»: *El primer año* de Patricio Guzmán (1972), *Voto + fusil* de Helvio Soto (1971), y *Palomita blanca* de Raúl Ruiz, terminada en 1973 antes del golpe de Estado, y reeditada y estrenada en 1992. En los tres, es posible tematizar una esperanza que parece plantear más interrogantes que opciones tranquilizadoras aun cuando, como decía Guzmán en el diario de filmación de *El primer año*, «Chile era una fiesta».

Imaginar y esperar

Oscar Ariel Cabezas («La Unidad Popular») propone que, si Chile era una fiesta, estaba «vehiculizada por la fuerza social y discursiva que condensaba la consigna del gobierno del “pueblo y para el pueblo” como un elemento de distorsión o anomalía en la tradición liberal-parlamentaria» (261). Sobre esta fisura proponemos pensar la esperanza.

En un breve texto reciente, «La imaginación, nuestra comuna» (2020), Georges Didi-Huberman tematiza el común a partir del señalamiento de Michael Hardt y Toni Negri en el ya clásico *Commonwealth* (2009). No lo hace revisando exhaustivamente los argumentos del «ciclo biopolítico del común», sino que retomando la discusión para comprender el deseo de sublevación que emerge como respuesta a los escenarios en los que ese común ha sido arrebatado. La genealogía lo conduce a Aristóteles con el «sentido común» (*koiné aísthesis*), al aristotelismo desde el siglo XI al XVIII, a los humanistas de la memoria y hasta a diversas aristas de una teoría del sentido común que «había sido absorbida por una teoría de la imaginación» (Didi-Huberman, «La imaginación» 9), siendo esta uno de nuestros bienes comunes «más preciados y fecundos» (9).

Pensada por Immanuel Kant, tematizada por Friedrich Schlegel, la imaginación revela la potencia de la propia libertad del ser humano. Se trata de una facultad que Didi-Huberman repasa en los términos de «nuestra Comuna» en alusión a la potencia de sublevación que encierra la referencia al acontecimiento francés de 1871. En estos términos, la imaginación involucra la capacidad de rebelarse, pues, precisamente, sublevarse es el resultado de imaginar horizontes más benévolos, menos opresivos e injustos. Así, imaginar es, entonces, proyectar una utopía.

En *El espíritu de la utopía* de 1918, Ernst Bloch ya pensaba la utopía política como categoría central de nuestro tiempo. Imaginar es activar la posibilidad de escenarios más deseables, no necesariamente irreales. De ahí que Didi-Huberman sostenga que la imaginación es una facultad política y que los horizontes de la contemporaneidad hay que pensarlos con la «imaginación despierta» («La imaginación» 11) para «desmonta[r] todo para encontrar nuevas tonalidades» (11) que hacen arder, como reconoce el autor en *El fondo del aire es rojo*, filme de Chris Marker de 1977.

En un reciente debate –acontecido entre mayo y octubre de 2022– sobre imágenes e historia cultural, publicado en el diario digital francés *Analyse Opinion Critique* (AOC), Didi-Huberman y Enzo Traverso discutieron a partir del análisis que el primero hace de una fotografía de Gilles Caron tomada durante manifestaciones anticatólicas en Irlanda del Norte en 1969, que tiene una evidente centralidad en las reflexiones que formaron parte de *Sublevaciones*, la exposición que Didi-Huberman curó para el Jeu de Paume de París entre 2016 y 2017, y que se replicó en varias ciudades.

En ese intercambio, Didi-Huberman recoge un comentario que Traverso había incluido en su reciente libro *Revolución. Una historia intelectual* (2021) para discutir lo que allí se asume sobre el uso de la imagen en torno al significado «sublevación». En el debate de AOC, Traverso explicita la incomodidad que le generó la muestra curada por el esteta francés en la que, según dice, «se mezclan, sin explicación alguna, imágenes de las barricadas de 1848, de la Comuna de París, de la insurrección espartaquista de 1919, de la Revolución mexicana o de la Resistencia griega» («Soulèvements»). En un escenario poswarburgiano y posvanguardista como el nuestro, puede parecer una acusación excesivamente ortodoxa, pero la talla de ambos intelectuales obliga a atender con cuidado el descontento que al historiador le genera la combinación no-explicada de «un

vaso de leche volcado en una mesa, figuras de cuerpos en trance suspendidos en una habitación o en el jardín, un pedazo de adoquín contenido en una pequeña caja titulado “Caja optimista n° 1”, una cinta roja que onda gracias al aire que emite un ventilador» entre muchísimas otras imágenes, que participan de «esta confusión semántica y esta desorientación política» («Soulèvements»). Finalmente, esto último es lo que está en juego entre ambos: sus posturas sobre las fronteras entre revuelta y revolución en torno a la imagen, que defenderán con convicción y no sin severos reproches.

Sin intención de recomponer aquí las líneas de todo el debate, nos interesa reparar solo en una definición. En una de sus réplicas, Didi-Huberman define lo que para él es «una imagen de izquierda», aquella que captura «los gestos dispersados, corporales e incluso pulsionales» («Qu'est-ce qu'une image de gauche?» 45) a los que no se opone la acción política ni escapa de ella eventualmente alguna ambigüedad como en la presentación plástica de la dialéctica para Walter Benjamin, a quien Didi-Huberman lee vorazmente. Ambigüedad a la que no era ajeno, por ejemplo, Sergei Eisenstein cuando hizo la escena de la desnatadora en *La línea general* y que tantos problemas le trajo con la censura soviética. Solo entonces generaba el cineasta lo que Didi-Huberman considera una forma revolucionaria por sobre una forma explicativa de la revolución. Con el Benjamin de «El autor como productor», que en 1934 se pronunciaba en París contra el fascismo frente a sus camaradas políticos, podría decirse, entonces, que Eisenstein allí componía una imagen operante por sobre la tendencia.

Una imagen de izquierda será aquella en la que los cuerpos se manifiestan como «sujetos rebeldes», como en la sección que la muestra *Sublevaciones* dedica a las «figuras de cuerpos en trance», concentrada en la intensidad gestual que es signo de tensión contra el estado de cosas, sea con la mueca revolucionaria en términos tradicionales, o sea la patada hacia la cámara de la «histérica» que no quiere ser retratada en *La Salpêtrière*. Tal como aclara también en su propuesta curatorial, Didi-Huberman intentaba «mostrar el enfrentamiento entre la *fuera* desarmada de los cuerpos alzados y el *poder* de las instituciones» («Qu'est-ce qu'une image» 46).

A partir de un elogio de la ambigüedad, de la incerteza que encierran incluso los objetos más figurativos, Didi-Huberman propone una heurística de la espera. Esta es inherentemente incierta, se define solo de modo contingente y eventual y, precisamente por ello, es politizada, política, pues su corolario es que no hay garantía sobre potenciales estetizaciones reaccionarias. Así, la imagen de izquierda es una imagen que transforma, que no se conforma ni da certeza, sino que espera.

Intentar rastrear «imágenes de izquierda» implica, entonces, pensar la relación entre el presente y el pasado. Entre ambos, la espera y la esperanza como afecto fundamental. En esta línea, recogemos un ineludible artículo de Cecilia Macón, «Esperanza *contra natura* o de los pasados *queer* como desafío en el presente», en el que explora, precisamente, sobre la potencia de la idea de esperanza desde la teoría *queer*. Si bien la autora centra la argumentación en cuestiones de género y sexualidad, provee elementos que permiten esclarecer la frontera –mucho más problemática que problematizada–

entre esperanza y optimismo, y revisar la productividad teórica del cuestionamiento a la temporalidad lineal en diversos dispositivos.

Macón propone pensar la esperanza como matriz posible «para dar cuenta del modo en que desde el presente nos aproximamos a un pasado» (132-133) marcado, por ejemplo, por la opresión, el desconcierto, la confianza en el futuro, entre otras cosas. Esta relación, podría decirse, supone de algún modo comprender el pasado en una clave distinta a la crono-normatividad: no como una acumulación de acontecimientos clausurados, sino que, «gracias a la lógica reorientada de la esperanza» (133), más bien como un tejido de dislocaciones que han de sacar a la luz lo que el pasado tiene de inesperado.

A *priori*, los filmes del primer año de la Unidad Popular hablan «en futuro» y esperan el progreso a causa de las expectativas que genera la presidencia de Allende. No obstante, repensar la esperanza como clave transformadora del vínculo con la historia permite leer estos filmes en torno al modo en que ubican el horizonte de futuridad en el pasado. Los filmes del contexto esperanzador de la Unidad Popular nos hablan de un futuro que no solo no terminaría de llegar, sino que su imposibilidad se extendió tanto que se vuelve imperioso volver a especular con sus imágenes de izquierda. La esperanza que es posible imaginar al revisar estos filmes no está en los años venideros, ni siquiera ya en los afectos que siguieron al denominado «despertar» de la revuelta de 2019, tan empoderadores para toda América Latina, sino en las emociones de 1970, en esos primeros meses de «Allende compañero», embajador de todos nuestros países, anfitrión de Fidel y paladín de la nacionalización. El cine del primer año del Gobierno de Allende permite revisar esta operación en razón de que la esperanza no está tanto en redimir el pasado o hacerse cargo de él, sino en recuperarlo.

Dejar de concebir la esperanza volcada al futuro y reorientarla como un modo especialmente afectivo de habitar la relación con el pasado permite localizar en estos filmes las mentadas «imágenes de izquierda». En términos de Macón, esto permitiría aceptar que la esperanza tracciona como principio de temporalidad *queer*, es decir, de una temporalidad no guiada por la cronología propia del progreso, sino por una temporalidad fragmentada, disruptiva, que avanza a tropezones y vuelve para atrás.

Así pensada, la esperanza se distingue del optimismo que instala la linealidad propia de los progresismos y sus certezas, distinción presente en *Esperanza sin optimismo* de Terry Eagleton, en donde la esperanza aparece tramada por el deseo y la expectativa, pero también por la incerteza y la apertura a una temporalidad desconocida –y por eso, vulnerable, frágil–. Una esperanza así inscribe el visionado de estos filmes del «año cero» en la imprecisión propia de lo ignorado; lo añorado, pero incierto, y lo no-garantizado que, como tal, impulsa la agencia y no la parálisis –preocupación fundamental del mencionado texto de Macón–, pues la esperanza orientada al pasado, podría decirse, apela a la búsqueda de lo «inimaginable para nuestro propio presente» (136).

Como mencionamos al principio, cualquier reflexión sobre la esperanza como afecto relacionado con la historia debe detenerse aunque sea brevemente en *El principio esperanza* de Ernst Bloch. Allí, el autor propone el análisis de la historia a partir de la

figura del «todavía no», aquello que es posible, contingente, que funciona como una insatisfacción que no se cumplimenta, que no presenta certezas, sino que se abre a lo desconocido como horizonte de expectativa. Para Bloch, la esperanza será un principio de conocimiento y el instaurador de una lógica temporal que se muestra en suspenso y, precisamente por eso, es activador de la acción.

Tal como sostiene Francisco Serra en el prefacio a la edición española de *El principio esperanza*, en Bloch prima una consideración antropológica del hombre como ser utópico, en quien la esperanza funciona «como expresión de una realidad aún no conclusa y que se trata de ir transformando» (13). Así lo expresa Bloch con claridad:

Se trata de aprender la esperanza. Su labor no cesa, está enamorada del triunfo, no del fracaso. La esperanza, situada sobre el miedo, no es pasiva como éste, ni, menos aún, está encerrada en un anonadamiento. El afecto de la esperanza sale de sí, da amplitud a los hombres en lugar de angostarlos, nunca puede saber bastante de lo que les da intención hacia el interior y de lo que puede aliarse con ellos hacia el exterior. El trabajo de este afecto exige hombres que se entreguen activamente al proceso del devenir al que ellos mismos pertenecen (24-25).

De ahí que el tema de las cinco partes de la obra sean los sueños de una vida mejor. Estos poseen rasgos y contenidos inmediatos y otros susceptibles de mediación, que Bloch convierte en objeto y examina en toda su amplitud. La esperanza funciona a partir de un elemento anticipador que no se toma como contraposición al miedo, «sino esencialmente como acto orientado de naturaleza cognitiva (y aquí lo opuesto no es el temor, sino el recuerdo)» (35-36). En este sentido, las imágenes de una vida mejor son no solo deseadas, sino anticipadas y, como expresa Bloch, «de lo anticipante hay que ganar conocimiento sobre la base de una ontología de lo que todavía no es» (37). Esta será una contingencia que propicia la agencia, pues no se trata de «pompas de jabón», sino de las fantasías que «rompen ventanas, detrás de las cuales se halla el mundo del sueño diurno: una posibilidad susceptible de conformación» (131). Ese todavía-no, lejos de sumergir en la espera inerte, tracciona la acción y, en términos de Bloch,

[l]o que todavía no ha llegado a ser, lo todavía no logrado, es algo así como una selva, comparable a ésta en sus peligros, pero muy superior a ella en sus posibilidades. Lo que fundamenta, por eso, en último término, la resistencia al objeto, éste algo que todavía no ha llegado a ser, que todavía no se ha conseguido, constituye, por tanto, la última resistencia, y es a la vez, claramente, algo muy distinto de la represión o de la ocultación (166).

Estas mínimas notas en torno a la propuesta de Bloch permiten intuir una relación entre deseo, historia y posibilidad que lejos está de un derrotero progresivo en la medida en que el deseo guía un mundo de hechos posibles, no cerrado, sin la estabilidad de hechos fijos o consumados. En lugar de ello, *El principio esperanza* hace aparecer procesos,

es decir, relaciones dinámicas en las que lo que ha llegado a ser no se ha impuesto totalmente, dado que «lo real es proceso y éste es la mediación muy ramificada entre presente, pasado no acabado y, sobre todo, futuro posible» (Bloch 238).

Entre la fiesta socialista y la desconfianza

La pregunta moderna: ¿qué vendrá mañana?

La pregunta postmoderna: ¿en qué terminará todo esto?

ROJAS 47

En un libro reciente, *¿Qué hacer con la memoria de «octubre»? (2023)*, Sergio Rojas propone de algún modo una reflexión sobre la esperanza –o la desesperanza– preguntándose por la memoria de la revuelta chilena de 2019. La pregunta del título supone que algo hay que hacer con esa «memoria de octubre», un imperativo sobre su instrumentalización; para algo tendría que servir aun cuando los procesos constituyentes el último año desvelaron el lado oscuro de una derecha camuflada en diversos sectores –aún en los aparentemente comprometidos–, en los debates parlamentarios y en la racionalidad de una Constitución que, al menos discursivamente, reniega de cierto pasado aunque no está dispuesta a abismarse.

Desde la revuelta de 2019, la vida política chilena atravesó diversos procesos en los que parecieron revivir las alamedas de Allende, una «figura mitológica» en la propuesta de Cabezas («Salvador Allende»). Fueron esperanzadoras para buena parte de América Latina y la espera que propiciaron estos acontecimientos –sus figuras, emblemas, consignas, agentes– alentó el solapamiento, aunque sea fantasmático, con esos años de la Unidad Popular en los que esas imágenes épicas se acuñaron.

La fiesta que parece haber sido el Gobierno de la Unidad Popular –y también la revuelta del reciente octubre– hizo temer a lo que vendría después, pues la historia se repite primero como tragedia y después como farsa. De ahí que a la esperanza haya que pensarla en tándem, no con la desesperación, sino con la desconfianza. No obstante, al revisar los filmes de los años de Allende, se impone la exigencia de pensar hoy en nuestros países un futuro que se pliegue saludablemente sobre ese pasado. En esta clave, es posible volver sobre las películas de esos primeros meses para reflexionar sobre el tipo de esperanza que proponen y cómo la construyen.

En unas notas del diario de filmación de *El primer año*, Patricio Guzmán recuerda que Chile era una fiesta y que cuando en 1971, con 31 años, pisa suelo chileno para ser testigo de ese clima esperanzador después de vivir en Madrid, lo primero que vio fue un mural que decía «Chile comienza su segunda independencia». Tenía un kilómetro de largo y contaba la historia chilena, desde las y los mapuche en poses épicas hasta los héroes de la Independencia, desde las y los trabajadores de las modernas fábricas

hasta Gabriela Mistral, pasando por Marx, Engels, Lenin, Ernesto Che Guevara y Pablo Neruda. Coronando la selección de próceres aparecía, naturalmente, Salvador Allende. Ese cómic gigante parecía seguir de cerca el pulso a las emociones públicas de esos tiempos, como en sus fiestas y tertulias políticas: «era como un estado de enamoramiento colectivo», dice Guzmán («Chile era una fiesta» 25). Se trataba de lo que se leía como la primera revolución pacífica y constitucional, sin sangre derramada, resultado de lo que el cineasta propone como «100 años de trabajo político de los partidos de izquierda, los sindicatos, las universidades, los periodistas independientes, los demócratas en general» (25).

En ese escenario, también había millones de chilenas y chilenos que no compartían ni la alegría ni la esperanza; más bien estaban aterrorizados por lo que veían como la llegada del comunismo. Sin embargo, nada parecía opacar del todo la esperanza de que Chile finalmente se moviera –en términos de ponerse en movimiento y de conmovirse–, dado que la posibilidad de participar activamente en este proceso estaba a la vuelta de esquina. Guzmán recuerda, precisamente, los titulares periodísticos que tramaban las relaciones diplomáticas con Cuba, la expropiación de los monopolios, la estatización de los bancos y el futuro cifrado en el cobre. Esta esperanza se vio reflejada también en el ingreso de masas populares al universo del consumo. Se trató de lo que Cabezas ve en «La Unidad Popular (1970-73) es el hecho maldito del país neoliberal» como «un desborde de las clases subalternas», un «desborde plebeyo con la estructura parlamentaria de la democracia burguesa».

Sin embargo, esos doce primeros meses de prosperidad se vieron desacelerados dramáticamente al tiempo que la derecha se fortalecía para dejar de ser oposición y pasar al ataque. Lo hicieron parlamentariamente bloqueando todo proyecto impulsado por el Gobierno y favoreciendo los intereses de Richard Nixon. Y, por más que Allende nunca dejó de creer ni en la Constitución ni en la política, allí comenzaría una etapa que permite comprender el escenario que dio lugar al golpe de Estado.

Pero antes de esto, Guzmán y su joven equipo de trabajo lograron terminar *El primer año*, producto de la efervescencia de los primeros tiempos, pero también de la desaceleración. Producido por la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, el filme intenta poner en escena lo que Guzmán entendía en términos de un sueño colectivo, marcado, como propone Natália Ayo Schmiedeck, por «un sentido de la inminencia» (16), por una insistencia en cuestionar los fundamentos de un orden que cambiaba dramáticamente, en el que todo podía pasar.

El primer año da cuenta de esta primera etapa de «reconstrucción del tiempo», para usar una expresión de Álvaro Sanz. Es decir, es la puesta en forma filmica de la conmoción que se vive a causa de la alianza política entre la Unidad Popular, el proyecto socialista y el pueblo –«el mundo popular, intelectuales y artistas» (Briceño Ramírez 44)– que es protagonista por primera vez y, concomitantemente, la cultura impulsada por estas transformaciones. El filme es producto asimismo de la intención declarada de Guzmán de hacer cine revolucionario poniendo en crisis el aparato de

estado burgués («1970-1973» 210). Así lo definirá el realizador con claridad para dar cuenta de la revolución cultural:

La llegada de la Unidad Popular provoca el deseo, la necesidad de proyectar, imaginar, crear, hacer lo que durante décadas no había podido concretarse en Chile. La cinematografía utiliza Chile Films y los otros organismos que tiene a su alcance para multiplicar sus obras (214).

Aun con vocación tal vez excesivamente pedagógica, el filme de Guzmán intenta dar cuenta del quiebre que implicó en la vida chilena el Gobierno de Allende. Lo hace, curiosamente, con una selección ajustada y con la configuración de una temporalidad cronológica. *El primer año* comienza con las elecciones que dan paso a la presidencia de Allende, con una secuencia dedicada al recuento de votos como símbolo de la democracia en tanto que lucha contra «la lacra del pasado», esto es, fundamentalmente, el latifundio. Con urgencia, se introduce el conflicto mapuche tematizado a partir de la traición como emoción inexorable que aparece de modo recurrente en los testimonios.

En un artículo de la revista *Primer Plano*, histórica publicación dedicada al cine y fundada en 1972, se cuestiona, entre otras cosas, la estructura misma del filme. Planteada para explicar a las masas el sentido y las realizaciones del primer año, el filme de Guzmán adolece, para los autores de la publicación, de una línea documental clara, más allá de la intención de «mostrar e interpretar una realidad, en este caso, política, [que] implica una rigurosa selección de hechos» («El primer año»). Para esta crítica, Guzmán solo une secuencias parciales con la esperanza de dar cuenta de ese momento en el que todo parecía posible. Esto se califica negativamente como «esfuerzo didáctico», al que ni siquiera consideran exitoso por la superficialidad de la propuesta y su punto de partida fallido, a saber, la absoluta incomprensión de la opción triunfante del día 3 de septiembre de 1970. No contenta con esto, *Primer plano* considera al filme «prefabricado, cocinado en las salas de montaje, manipulado con impudicia por el efectismo más artificioso». En definitiva, «un cine de ínfulas documentales que, sin embargo, desconfía de la realidad».

Resulta interesante que, independientemente de las críticas, se asuma la desconfianza de la realidad como un disvalor. En efecto, podría decirse que cierto pintoresquismo entusiasmado de algunas secuencias se ve compensado con esa desconfianza que se lee en otras, como si Guzmán intentara no perder la esperanza, pero, al mismo tiempo, dar cuenta de que en eso no se cifra ni el éxito ni la pervivencia de esa «nueva independencia». En esta clave, el filme se esfuerza por construir –aun prefigurando su ejército provisional de detractores– una imagen-esperanza. Con este objetivo, *El primer año* focaliza en los procesos de nacionalización de las minas del carbón –lo que implica hacer una genealogía de Cousiño y la historia de la explotación– el soñado Ministerio del Mar y la nacionalización del acero, pasando por el desfile de Allende con la banda presidencial y su balance de los primeros seis meses de Gobierno. Allende es la esperanza de las grandes apuestas nacionales y también de las pequeñas fantasías. La esperanza

está en las requisas y las confiscaciones a empresas monopólicas, cuya contracara es la reunión intelectual de 1971 en la que los sectores altos debaten sobre la intervención de la televisión mientras resuenan las miradas sobre *Sin aliento* de Godard.

La Unidad Popular y el Gobierno de Salvador Allende propusieron un tiempo nuevo. Como señala Diana Sorensen, abrieron un «momento de esperanza y celebración» que produjo la sensación de múltiples posibilidades, «sensación que actuó como un trampolín para la producción cultural» (16). En esta misma dirección, se oye a Allende en el discurso de Rancagua decir que «Chile rompe con el pasado y emprende el camino definitivo de su independencia económica. El pueblo es el que gana esta batalla». Entre otras secuencias, esto se vuelve evidente en *El primer año* en torno a la nacionalización del cobre, en la que se cifran las esperanzas concretas de la economía chilena. «Estamos sentados sobre plata y no vemos nada», se oye. Los latifundistas protestan contra la reforma agraria mientras Allende recibe el denominado «baño de masas» en su primer año anunciando la visita de Fidel.

Sobre la visita del líder cubano versa gran parte de la última parte del filme. La anécdota del elefante «que le cae arriba a una hormiga» explica no solo los infortunios latinoamericanos, sino que también sintetiza la imagen-esperanza de los pueblos que combaten «la moral ruin del imperialismo», como dice Castro. El encuentro entre Chile y Cuba evidencia –en el filme de Guzmán– que más poderoso que la injusticia es el «instinto de los pueblos», un «hormiguero humano al que ningún elefante le puede poner el pie encima». Pero Guzmán no fantasea con molinos de viento, sino con voces de mujeres que se quejan del desabastecimiento, que contrastan con la abundancia del supermercado en una síntesis visual-sonora tan poco sofisticada como efectiva. Los productos pasan de mano en mano entre las mujeres de clase alta que se abanicán y debaten entre las perlas y los anteojos de sol. Mientras tanto, se enfilan en protestas, convencidas de que las banderas del Estado socialista no las representan y que las necesidades del pueblo trabajador no las tocan. Queriendo o no, se unirán a grupos violentos que rechazan el comunismo y sus proyectos. Pero los incidentes desestabilizadores dan paso, en la lógica del filme, a la palabra a los pueblos, devolviéndoles figurativamente y a pesar de todo la posibilidad de contarse a sí mismos.

De la esperanza. O de la democracia con fusil

Tal como anuncia el cartel que abre el filme, *Voto + fusil* se inscribe en un registro complejo entre ficción y realidad, dicotomía que el filme explora junto a otra, la que se instituye entre la reforma y la revolución. En esta disyuntiva, se configura la labor de Helvio Soto como cineasta en este temprano cine político. El «Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular» de 1970 y la elección de Allende configuraron una trama propicia para el estallido cultural y la explosión cinematográfica en particular. En este marco, el filme de Soto se centra en las contradicciones que aquejan a lo que se construía como socialismo chileno,

pues la izquierda se debatía entre la Constitución y las armas, entre la vida electoral y los procesos revolucionarios. Tal como explicita Tomás Cornejo en un artículo fundamental, «la película enaltece la figura de los militantes de la izquierda insurreccional por su compromiso ético con la transformación radical de la realidad» (15).

El comunismo tiene su personaje principal y también lo que se entiende como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Esta oposición se desarrolla a partir de la mixtura de distintas temporalidades fílmicas que se engarzan en un dispositivo con varios estratos: tres momentos históricos –los tiempos del Frente Popular, el año 1947, época de proscripción del Partido Comunista, y los albores de la elección de Allende– y tres líneas narrativas, pues al trío protagónico hay que sumar las y los militantes del MIR y los entuertos de la alta política.

Sin preocuparse por llegar a las masas que empezaban a actuar en el espacio público, Soto no renunció a la experimentación con el lenguaje narrativo y visual. Decisión contradictoria en función de la necesidad de la época de llegar al público masivo del mundo cultural chileno (Cornejo 17). Como en otros periodos de la historia, el cine debía traccionar la conmoción y organizarla en las filas de la conciencia de clase y el peligro de no apoyar los cambios que el socialismo estaba intentando producir. Las propuestas del «tercer cine» o del «cine imperfecto»¹ se imponían en Latinoamérica mientras Soto, como Eisenstein tal vez, no renunciaba a otro tipo de intervención sobre el público, sin especular con la garantía de sus efectos. Si el cine debía ser, como expresaba Miguel Littin desde Chile Films, un instrumento para la educación de estas nuevas masas, Soto acordaba con sus consignas, pero ponía en duda «los alcances de la cámara como arma de combate» (*Primer Plano*, «Entrevista a Helvio Soto» 17) y se mostraba pesimista en torno al acompañamiento ideológico del gran público.

En una entrevista para la revista *Primer Plano*, Soto se asume como cineasta burgués y su mirada limitada sobre su comprensión del pueblo. «Que yo vaya a decir: “yo entiendo cómo es el pueblo, sé cómo habla, cómo vive, sé lo que desea, lo que aspira”. Eso es mentira» («Entrevista a Helvio Soto» 14). Aunque orientado a un público so-

1 *Historias de la revolución* (1959) de Tomás Gutiérrez Alea fue un punto inaugural en un cine de intervención política comprometido con los cambios culturales del momento. El Cinema Novo brasileño también se instaure dentro de este periodo de un cine de intervención, de acción, crítico y exigente. Los años 60 fueron un periodo de cambio y se conformaron en caldo de cultivo de nuevas experiencias políticas y culturales. En Argentina, Chile y otros países se gestaba este movimiento de acción, y fue el Festival de Viña del Mar de 1967 el que se convirtió en el encuentro de estas nuevas experiencias cinematográficas. Seguido por el Festival de Mérida, Venezuela, y nuevamente en Viña del Mar en 1969. Hacia fines de los años 70, las aspiraciones políticas de los países latinoamericanos se habían visto interrumpidas o rotas completamente por los Gobiernos militares que, en la gran mayoría de los casos, se convertían automáticamente en largos y dolorosos periodos de recesión cultural y regresión política. El cine de esta época vuelve su mirada sobre la realidad histórica de su país para tomarla «tal cual es», convirtiéndose en una nueva poética y, a su vez, en un nuevo programa. Estos nuevos programas se constituyeron con la intención de construir una industria en algunos países como Cuba y Brasil; o con la intención de hacer un cine «de cara al pueblo», como dijera el boliviano Jorge Sanjinés; o con la decisión de realizar experiencias en la clandestinidad como en Argentina; o un cine desde el exilio como el chileno. Así también surgen propuestas teóricas como la de «Estética de la violencia» del brasileño Glauber Rocha; las premisas del «Cine imperfecto» de Julio García Espinosa o las consideraciones en torno a un «Tercer Cine» del Grupo Cine Liberación en Argentina.

fisticado que se persigna frente a la *nouvelle vague*, Soto no renuncia al público, pues aspira a convencer a estudiantes, intelectuales, profesionales y artistas «con los cuales tenemos la misma alienación» (15). En las antípodas de la pedagogía de Guzmán, el realizador de *Voto + fusil* asume el lugar propio del intelectual, y su mirada sobre el pueblo es como mucho un breve viaje.

Pero la contradicción no radica solamente en la voluntad de Soto y su audiencia imaginada, pues, tal como era esperable, *Voto + fusil*, «apología del mirismo» (Cornejo 19), no sería comprendida, precisamente, por la base campesina y obrera del MIR. Como es evidente al atravesar su dispositivo, apuntaba a los sectores que toda la política de izquierda quería conquistar, un público que debía instruirse.

Uno de los artilugios para ello fue colocar en los personajes principales a la clase media profesional cuya contracara es la o el mirista que admira. En esta dialéctica se cifra la potencia política del filme, aunque no cayó bien ni en la Unidad Popular ni entre las y los comunistas. En la entrevista de *Primer Plano*, Soto explica que la relación entre los personajes centrales se interpretó como una lección de compromiso político. Pero él lo entendió en otros términos, pues el personaje ultraizquierdista se construye con cierta admiración:

La admiración es explicable dentro de este mismo orden de ideas. Y esto es lo que los compañeros comunistas no han entendido al interpretarlo como un ataque a ellos. No lo es. La admiración, digámoslo así, es de orden existencial, otra vez de carácter existencial. Primero porque el personaje dice «la teoría válida de hoy es el marxismo». Eso no lo discute. ¿Qué es lo que le queda entonces a este personaje? Le queda el valor de la acción, esa disposición libre del ser humano, que se traduce en compromisos concretos. Él da por terminada la discusión teórica. Ya no le da más vueltas. Y se lanza a la acción («Entrevista a Helvio Soto» 16).

Podría decirse, entonces, que en ninguno de los dos personajes hay una discusión teórica, un cuestionamiento enrevesado del marxismo y sus leyes. Más bien se trata de una pelea por la libertad. La libertad de revisar la vía democrática seriamente.

A esta disputa, la película suma una disyunción entre realidad y ficción como directiva lanzada a las y los espectadores que deberán elegir entre la lucha y la Coca Cola, entre el resentimiento y la militancia, entre el Frente Popular del pasado y el 1970 de Allende, entre los pilares de la democracia y la crítica a la sociedad de consumo, entre el arte comprometido y la propaganda, entre los contenidos de izquierda y el teatro revolucionario, entre reformismo y revolución, entre los niños ricos y los complejos de guerrillero, entre Mario y Marcelo.

Pero, aun a pesar tal vez del mismo Soto, la imagen-esperanza es la vía democrática, el rostro de Allende y sus palabras que resuenan en medio del clamor popular: «¡La izquierda unida jamás será vencida!»; «Yo seré el primer presidente del primer Gobierno auténticamente democrático, popular, nacional y revolucionario de la historia de Chile»; «Mi único anhelo es ser para ustedes el compañero presidente».

Como antídoto al optimismo, el realizador imagina la reacción de la derecha frente a la derrota, es decir, la Unidad Popular como «hecho maldito del país neoliberal» como propone Cabezas («La Unidad Popular»). Pues vivir en un país comunista les resulta intolerable, mientras invocan la tríada de familia, patria y propiedad, y planean paralizar económicamente al país con ayuda de amistades influyentes: que no se compre nada, que se saque el dinero de los bancos y no se hagan operaciones bursátiles de ningún tipo. El resultado que imaginan: negociar con la democracia cristiana, pero ni treinta segundos de gobierno marxista. Y, eventualmente, quedan los militares «unos podrán actuar, otros se quedarán callados». Nadie quiere ser golpista, pero tal vez no alcance con rezar y pedirle clemencia a Dios por algún error pasado. En medio de esto, el asesinato del comandante en jefe del Ejército, René Schneider, por un comando de Patria y Libertad en octubre de 1970, y el objetivo cumplido de provocar una reacción de las Fuerzas Armadas y el Congreso Nacional.

Con este entramado de realidad convulsionada y ficción revulsiva, Soto arroja una definición de dispositivo artístico-político:

Yo te diría que, sobre todo, un documento. No es, por cierto, la película que tenía pensado hacer. A fines del año pasado pensé que en Chile podría pasar cualquier cosa. Y como el compromiso con la realidad comienza cuando empezamos a interpretar esa realidad, creí necesario rodar un documento de cualquier naturaleza que dejara constancia, desde determinado punto de vista, de lo que estaba ocurriendo. Todo lo hicimos a una gran velocidad. A fines de septiembre, después del triunfo de Allende en las urnas, estábamos con la mitad del guion hecho y la otra mitad totalmente abierto a lo que viniera... (*Primer Plano*, «Entrevista a Helvio Soto» 20).

Pero la imagen-esperanza se impone con la pareja principal festejando a cielo abierto. Aun a pesar de las dudas de Marcelo, que desconfía y sabe que la derecha no se va a quedar de brazos cruzados. Mario desconfía también, pero se deja llevar por la alegría de su compañera: «¿No estaremos soñando?». A pesar de los intentos golpistas, Soto pone en escena la imagen de la esperanza en la transformación que comienza con la sesión que dará inicio a la presencia de Allende, esa «vía chilena al socialismo» que supuso «la apertura a la novedad de una posibilidad otra que la de la vía armada», como dice Cabezas («La Unidad Popular»). Mientras tanto, los compañeros conversan sobre sus planes inmediatos: «Por ahora te bastará con aplaudir a tu compañero presidente... Después tendrás que empujar por todos lados con un ojo puesto en el fusil por si llega el día», prometen.

El desfile de Allende se acompaña con papelitos que caen de las ventanas y la música triunfal de la democracia y el Gobierno popular. Entre Costa-Gavras y Gutiérrez Alea, Soto hibrida realidad y ficción como quien imagina una dilución de la línea que divide la vigilia del sueño, la vida soñada de la vida real, al tiempo que problematiza la discutida distinción entre cine documental y cine argumental. Como si uno y otro

fueran parte del mismo género, *Voto + fusil* discute la convención que los separa rechazando tanto el filme de montaje como la ficción identificable, reeditando ríos de tinta sobre el par arte/política pues, como asegura Soto, «una película política implica necesariamente una toma de posición teórica».

La democracia socialista como iniciación

La historia política de *Palomita Blanca* es muy distinta. Terminada días antes del golpe de Estado que iniciaría la dictadura de Augusto Pinochet, no llegó a estrenarse hasta los años noventa, cuando se proyectó en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, que fuera cuna del cine político latinoamericano. Esa búsqueda de coherencia moral de la que hablaba Soto aquí se emplaza en una matriz narrativa tradicional de la novela de Enrique Lafourcade, la de la joven ingenua y pobre que se enamora del joven adinerado y distante, con más sirvientes que capacidad para expresar afecto. Entre María y Juan Carlos se instituye el espacio de la política de su tiempo, la fantasía sobre la lucha de clases y la imaginación sobre la relación de la juventud con la política.

Después del Festival de Piedra Roja (un Woodstock con color latinoamericano), María y Juan Carlos se van juntos a la playa en una escena que cosecha las miradas censoras de su tiempo, que soportan menos un desnudo que un horizonte político de derecha. Parecen ajenos a la campaña electoral que enfrenta a Allende con Jorge Alessandri, aunque Juan Carlos, convencido del desierto espiritual que rodea la política, se confiesa seguidor del humanismo de Silo, una suerte de profeta mendocino, creador del Partido Humanista. María, por su parte, se inclina por Alessandri sin saber muy bien por qué, tal vez copiando a algunos miembros de su familia, tal vez escapando de «la política» y «los políticos» como parte de la juventud contemporánea, sin advertir que en «lo político» se cifra su futuro.

Tal como explicitan diversos autores, una mirada política sobre *Palomita blanca* implica desarmar cualquier consideración tradicional sobre el cine político y comprender los artilugios melodramáticos como parte de una economía sentimental que horada los sentidos comunes. Tal como propone Sergio Villalobos-Ruminott («Raúl Ruiz»):

La poética de Ruiz no es una política en el sentido habitual, sino una im-política que se desmarca del horizonte de la filosofía de la historia (del cine militante, liberacionista, de denuncia, etc.) para interrumpir el flujo domesticado de las imágenes ya subsumidas al relato de la circulación de las mercancías (293).

Esta propuesta de una condición impolítica en Ruiz no la hace menos política, pero sí menos evidente. Implica hallar en *Palomita blanca* una clave poética de la detención de las constantes del consumo, del cine-espectáculo, pero también de las del cine político fácilmente identificable. Entre la propaganda de Guzmán y el «cine de posición teórica»

de Soto, Ruiz vuelve a la pregunta por el amor como amor a la política. Y la imagen-esperanza se inscribe menos en Allende que en el pasaje a la madurez emocional.

Como explica Villalobos-Ruminott, «la condición impolítica de su cine no supone una práctica apolítica, puramente experimental, tardo-modernista o simplemente estética, sino una interrupción del entretenimiento como dispositivo característico del cine comercial» («Raúl Ruiz» 294). En efecto, Ruiz pone a circular intensidades que hablan de lucha de clases, de hacinamiento, de ignorancia sobre las relaciones sociosexuales, sobre violencia doméstica e injusticias en el acceso a la información, tal como proponen las apuestas más claramente políticas del cine latinoamericano de los años sesenta y setenta, desde Fernando Birri y el Grupo Cine Liberación hasta Jorge Sanjinés; desde Miguel Littin hasta Santiago Álvarez; desde las memorias del subdesarrollo y las batallas de Chile hasta los traidores de toda América Latina. En esta trama, algunos inclasificables como Glauber Rocha y el melodrama de telenovela de la tarde de Ruiz, que cuestiona la idea de que para grandes apuestas políticas hace falta mucho más que enamorarse. Pues la adolescencia es también insubordinación, pasarse papelitos en la clase y leer cartas de amor e iniciarse sexualmente como rebeldía. Ya lo dijo claramente Willy Thayer en su *Imagen exote*: [la escritura cinematográfica de Ruiz] «resiste, excede, sobra, en cada caso, las condiciones normativas del cine, condiciones hegemónicas de juicio, de gusto, de reconocimiento, de verosimilitud, de ejercitación también» (47).

La voz en off de María ofrece el filme como diario íntimo, con su tono monótono y sus interrogantes simples. En esta falta de matices, se destaca el recuento de votos en una radio que nunca se apaga, mientras las mujeres se abren a la política en la peluquería, mientras se lavan el pelo, hablan de belleza o imaginan galanes. Justo allí, en la escena cotidiana, la política irrumpe sin estruendo y prepara el terreno para la conmoción. En este sentido, Ruiz profana el cine político volviendo disponible un conjunto de enunciados sensibles sobre el desamor, la complicidad entre mujeres, la decepción familiar y la esperanza política que no es pancarta. La lucha contra la opresión empieza en esa minucia de la vida pobre que no renuncia a la incredulidad –pero tampoco a la inocencia– de que Allende termine con la miseria. Lo que Villalobos-Ruminott llama «impolítica ruiciana» se constituye por un detallismo que consigue sustraerse a «las construcciones monumentales del Pueblo, del Exiliado y del Militante» («El cine impolítico» 261) mientras recae en la joven que apenas advierte lo que pasa a su alrededor.

Estallido y esperanza

La revisión de algunas imágenes del cine de la Unidad Popular condujo a pensar que desde el registro documental hasta la experimentación narrativa, pasando por las estrategias clásicas del melodrama, el cine político que se produjo para acompañar las

intensidades del periodo puso en evidencia que, si bien la esperanza está «implícita en relatos de revolución y utopía» (Capranzano 5), también aparece en formas menos estereotipadas y hasta im-potentes. Desde las deudas del pasado hasta la necesidad de ser parte de la transformación por los umbrales afectivos más íntimos, las imágenes confiesan que la esperanza está relacionada con el deseo como, en términos de Vincent Crapanzano, una suerte de «contraparte pasiva» (6), aunque es pensada muchas veces como equivalente del deseo que se supone efectivo y presupone la agencia.

Para explorar esta relación, como hemos visto, resulta ineludible la referencia al marco teórico del giro afectivo. En *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity* (2009), José Esteban Muñoz sostiene la asociación entre futuridad y deseo que, tal como suele ser pensada, es un horizonte que nos aleja del presente, en términos de algo que no está ni es todavía, ese todavía-no del que hablaba Bloch, algo que «está en efecto en falta» (Muñoz 1). Precisamente, Muñoz retoma a Bloch y su modo de recoger la utopía para pensar el territorio de la potencialidad en términos cercanos al planteo de Giorgio Agamben en algunas de las intervenciones de *La potencia del pensamiento*. Así, la esperanza, la incerteza e incluso el miedo funcionan como estructuras afectivas que pueden ser descritas como anticipatorias de horizontes por llegar.

La oposición entre actualidad y potencialidad en la lectura del *De Anima* de Aristóteles por parte de Agamben le permite a Muñoz poner a la potencialidad en el modo del no-ser-todavía, del todavía no, del preferiría-no de Bartleby –que no es un militante político, sino, como propone Cabezas, «el extremo de un narcisismo que coincide, precisamente, con lo que rechaza» (Cabezas y Valderrama 30) o, como retruca Miguel Valderrama, sería «la figura del último militante, como el ejercicio de una militancia postmilitante» (33)–. Es decir, algo que en el presente no tiene el modo de la actualidad, sino de la posibilidad. Esto permite pensar la esperanza como la matriz crucial para criticar la certeza propia del presentismo de las actuales visiones pragmáticas y productivistas. En términos de Muñoz, «el mundo devastador del aquí y ahora» (12).

Una esperanza que abre posibilidades y apunta al futuro sin desligarse de la agencia es una esperanza que funciona como resorte crítico, pues el dominio de la potencialidad es invocado para ver más allá de la esfera del *hic et nunc*, de la vacía naturaleza del presente. En estos términos, no todo está dado; en efecto, puede –o no– ocurrir la diferencia, la rareza (*queerness*) (Muñoz 21). La imagen-esperanza opera, precisamente, en ese desobramiento que es poético y ético, que es des-creación de la singularidad cualquiera.

Si para Bloch la esperanza no es solamente un rasgo esencial de la utopía, sino que también una condición humana inexorable, podría decirse que la diferencia se localiza siempre en el futuro. Si, en cambio, se la asume como una potencialidad –ni obligatoria ni solo en el futuro– se instituye una temporalidad nueva que, como propone Macón en el texto referido, deja de apoyarse en la linealidad del tiempo para tramar la relación con el pasado en el modo de la discontinuidad. Bloch, justamente, llama la atención

sobre la relación entre ausencia y presencia en la medida en que «todavía» no es un presentimiento, sino que un deseo y una comprensión de ese deseo que desenclaustra una temporalidad, «la creación de la potencialidad o la posibilidad que involucra» (Anderson 733). Al pensar profundamente este lazo aparece el futuro como abierto a la diferencia, pero también nos recuerda que el aquí y ahora está atravesado por lo plural y lo parcial, y que la esperanza que toma lugar «configura geografías de la vida afectiva y emocional» (733).

En este sentido, la idea que nos formemos respecto de la potencialidad, esto es, de algún modo, del futuro en el presente, depende de la forma en que construimos nuestra relación con el tiempo. En las imágenes fílmicas que reseñamos, pasado y futuro se encuentran articulados por la esperanza que representa el Gobierno de Allende, pero lo hacen de modos diversos. La esperanza no se cifra en algo concluido en el presente o determinado por el futuro, sino más bien un todavía-no –el futuro mejor, liberado del latifundio y el imperialismo– en el que se quiere confiar. Se trata de un tiempo abierto, potencial, en el que se abre, como en los filmes, un camino al que, eventualmente, habrá que acompañar por otros medios.

La esperanza puede ser un método de comprensión histórica como en efecto sostiene Hirokazu Miyazaki al afirmar que es «un método para aprehender el momento presente de conocimiento» (vii), de Gobiernos neoliberales incapaces de distribuir esperanzas, ineficaces para persuadir de que al menos algo es posible. Parafraseando la transitada frase de Spinoza, podría preguntarse qué puede un cuerpo cuando espera, cuando está en una situación de esperanza, cuando ve que hay un horizonte posible. De ahí que la esperanza pueda ser pensada como una «*capacidad* transpersonal» –como propone Ben Anderson– de afectar y ser afectado, como los dos lados de una misma dinámica para vincularse con la historia.

Contemporáneamente a Bloch, la esperanza puebla los escritos de un pensador melancólico que nunca dejó de esperar algo del futuro, munido de una férrea crítica a cualquier espera progresista. Walter Benjamin tematizó la esperanza de múltiples maneras. Confiando en la revolución señala en la tesis IV de su *Sobre el concepto de historia*, de 1940, que la lucha de clases tiende hacia «hacia el sol que empieza a despuntar en el cielo de la historia» (Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 50). De ahí que hubiera que aferrarse a la esperanza en esos tiempos de oscuridad, con alguna confianza, pero sin optimismo. Si bien no albergó una confianza ciega en la alternativa a la estetización fascista de la vida política propuesta por la ortodoxia marxista, Benjamin mantuvo la esperanza en los medios técnicos, en algunas formas politizadas de escritura, en la prensa comunista y el cine, en la intervención de los autores operantes que no se consuelan con los goces del confort en su disciplina, en los que habitan los koljoses, en la revolución soviética y las vanguardias históricas, en la potencia de las masas cuando luchan; en definitiva, en la transformación funcional. En esta dialéctica está la clave del tiempo para Benjamin.

Aunque con diferencias que los separaron dramáticamente, valoró la producción de Bertolt Brecht a la luz de su diagnóstico sobre la modernidad como mundo onírico,

fetichizador de la mercancía, productor de fantasmagorías creadoras de identificaciones peligrosas. Era un melancólico revolviendo el pasado, pero para acercarse a él y así evitar su eterno retorno. Teniendo en cuenta la valoración de estos intentos es que se comprende el modo en que Benjamin esperaba que esfuerzos de este tipo –en el arte y el mundo intelectual– pudieran organizar el pesimismo no arrojando a la pasividad de la nostalgia, sino que instando a lo que llamó la inervación –individual y colectiva– como una salida al estado de ensoñación que proyectaba el periodo de entreguerras.

Al aludir a Benjamin, no lo hacemos refiriendo la esperanza como teodicea, sino como dimensión profana, relativa a intensidades que movilizan afectos e impulsan la acción, y que constituye sueños en el presente. En Bloch, la esperanza es afecto y no expectativa paralizante; es utopía, pero no como *telos*, sino como crítica que quiere intervenir en el mundo. En Benjamin, es acción como redención (*Erlösung*) del pasado ruinoso que detiene el presente –en tanto homogéneo y vacío– e impulsa los sueños y vidas truncados que provienen del pasado.

Así se comprende el horizonte político-temporal que se siguió en estas páginas; el de un esfuerzo por encontrar la imagen-esperanza en el momento en el que todo era posible. Tal vez coincidamos con Pablo Aravena en que «ya no disponemos de la idea de futuro» y que «nuestra relación con la utopía sea nostálgica» (38), pero eso no quita que debamos insistir, aun con altos costos, en hacer de una utopía del pasado una imagen-esperanza útil para la vida.

Referencias

- AA. VV. *Patricio Guzmán, cine documental y memoria. Material pedagógico*. Centro Cultural La Moneda, 2018.
- Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- Anderson, Ben. «Becoming and Being Hopeful: Towards a Theory of Affect». *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 24, 2006, pp. 733-752.
- Aravena, Pablo. «La UP como utopía del pasado (a 43 años del Golpe de Estado)». *Un afán conservador. Intervenciones, reseñas y columnas*. Inubicalistas, 2019, pp. 31-38.
- Ayo Schmiedecke, Natália. «Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, n° 17, 2021, pp. 15-41.
- Benjamin, Walter. «Der Autor als Produzent». *Gesammelte Schriften II*, I. Suhrkamp, 1991, pp. 683-701.
- . *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. Pablo Oyarzún Robles. Arcis / LOM, 2002.
- . «París, Capital del siglo XIX». *Libro de los pasajes*. Trads. Isidro Herrera, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero. Akal, 2007
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza*. Trad. Felipe González Vicén. Editorial Trotta, 2004.

- Briceño Ramírez, Laura de la Luz. «El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969)». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, n° 17, 2021, pp. 43-67.
- Cabezas, Oscar Ariel. «La Unidad Popular (1970-73) es el hecho maldito del país neoliberal». *Revista Haroldo. Diálogo con el pasado y presente*, 2020. <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=512>
- . «Salvador Allende: El ocaso de una modernidad plebeya». *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, vol. 24, n° 2, 2021, pp. 259-274.
- Cabezas, Oscar Ariel y Miguel Valderrama. *Consignas*. Ediciones La Cebra, 2014.
- Capranzano, Vincent. «Reflections on Hope as a Category of Social and Psychological Analysis». *Cultural Anthropology*, vol. 18, n° 1, 2003, pp. 3-32.
- Cornejo, Tomás. «Filmar a contrapelo: el cine de Helvio Soto durante la Unidad Popular». *Atenea*, n° 508, 2013, pp. 13-29.
- Eagleton, Terry. *Esperanza sin optimismo*. Trad. Belén Urrutia. Taurus, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. «La imaginación, nuestra Comuna». *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, vol. 3, n° 2, 2020, pp. 5-21.
- . «19. Potencia de no. O la política del desobramiento». *Desear desobedecer. Lo que nos levanta 1*. Trad. Juan Calatrava y Alessandra Vignotto. Abada Editores, 2020, pp. 113-124.
- . «Qu'est-ce qu'une image de gauche?». *AOC*, 18 jul. 2022. <https://aoc.media/opinion/2022/07/17/quest-ce-quune-image-de-gauche/>
- García Espinosa, Julio. «Por un cine imperfecto». *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. III. SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 63-77.
- Guzmán, Patricio. «Chile era una fiesta. Notas del diario de filmación de *El primer año*». *Cinémas d'Amérique Latine*, n° 21, 2013, pp. 25-29.
- . «1970-1973. El cine chileno durante Salvador Allende». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, n° 17, 2021, pp. 207-216.
- Macón, Cecilia. «Esperanza contra natura o de los pasados queer como desafío en el presente». *El Banquete de los Dioses. Revista de Filosofía y Teoría Política contemporáneas*, vol. 5, n° 7, 2017, pp. 130-146.
- Miyazaki, Hirokazu. *The Method of Hope. Anthropology, Philosophy, and Fijian Knowledge*. Stanford University Press, 2004.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press, 2009.
- Primer Plano*. «Entrevista a Helvio Soto - Para ser un cineasta revolucionario primero hay que ser un buen cineasta». *Primer plano 1*, 1972, 4-26.
- . «El primer año». *Primer plano 4*, 1972.
- Rojas, Sergio. *¿Qué hacer con la memoria de «octubre»? Inubicalistas*, 2023.
- Sanz, Álvaro. «Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán». *Revista de Análisis Cultural*, n° 17, 2021, pp. 271-297.

- Serra, Francisco. «La actualidad de Ernst Bloch». *El principio esperanza*. Trotta, 2004.
- Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford University Press, 2007.
- Thayer, Willy. *Imagen exote*. Palinodia, 2019.
- Traverso, Enzo. *Rivoluzione. 1789-1989: un'altra storia*. Feltrinelli, 2021.
- . *Revolución. Una historia intelectual*. Fondo de Cultura Económica, 2022.
- . «Soulèvements / Égarements». *AOC*, 4 jul. 2022. <https://aoc.media/opinion/2022/07/03/soulevements-egarements/>
- Villalobos-Ruminott, Sergio. «El cine impolítico de Raúl Ruiz». *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*. Ediciones La Cebra, 2013, pp. 251-270.
- . «Raúl Ruiz: la impolítica del cine». *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?* Eds. Elixabete Ansa Goicoechea y Oscar Ariel Cabezas. LOM, 2014, pp. 291-317.

Retratos cinematográficos de Salvador Allende: tensiones entre tiempos, voces e imágenes

Cinematographic Portraits of Salvador Allende: Tensions between Times, Voices, and Images

Mariano Véliz
IAE (FFyL, UBA)
marianoveliz@gmail.com

Enviado: 4 julio 2023 | **Aceptado:** 10 julio 2023

Resumen

El artículo se propone explorar tres documentales sobre Salvador Allende a partir del género del retrato: *Compañero presidente* (Miguel Littin, 1971), *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004) y *Allende, mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti Allende, 2015). En cada uno de ellos se privilegia el estudio acerca del modo en el que se inscribe en la vasta tradición de este género recurriendo a textos teóricos dedicados a indagar en la historia y la actualidad del retrato. Al mismo tiempo, se busca problematizar la relevancia política de los retratos sobre Allende a partir de los diferentes contextos de producción y de las elecciones estéticas y políticas presentes en cada caso. A raíz de estas divergencias se proponen una serie de nociones: el «retrato de intervención» para dar cuenta del gesto emprendido por Littin, el «retrato fúnebre» para evaluar la particularidad del documental de Guzmán y el «retrato privado-público» para pensar las dimensiones más conflictivas del trabajo audiovisual de Tambutti Allende.

Palabras clave: Salvador Allende, retrato, cine documental, rostro.

Abstract

The article explores three documentary films about Salvador Allende from the point of view of the portrait genre: *Compañero presidente* (Miguel Littin, 1971), *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004) and *Allende, mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti Allende, 2015). In each one of them, the study of the way in which the films are inscribed in the vast tradition of this genre is privileged, resorting to theoretical texts dedicated to investigating the history and contemporary inflections of the portrait. At the same time, it seeks to problematize the political relevance of the portraits of Allende from the different production contexts and the aesthetic and political choices present in each case. As a result of these divergences, a series of notions are proposed: the «intervention portrait» to think the particularities of Littin's film, the «funeral portrait» to evaluate Guzmán's documentary and the «private-public portrait» to think the most conflictive dimensions of Tambutti Allende's audiovisual work.

Keywords: Salvador Allende, portrait, documentary film, face.

Introducción

La presencia de imágenes de Salvador Allende en las manifestaciones estudiantiles de 2011 y en la revuelta de octubre de 2019 pone de manifiesto la potencia política todavía encriptada en su rostro, su voz y su nombre. Su recuperación por parte de los movimientos sociales surgidos como rechazo ante las políticas neoliberales implementadas en Chile a partir del golpe de Estado de 1973 no hace más que reforzar su estatuto doble: erradicado durante décadas de la memoria oficial y actuante en las memorias disidentes. La apropiación de sus imágenes fantasmáticas lo posiciona como un agente activo en la política presente, como resto operante del proceso revolucionario interrumpido por la violencia terrorista y como encarnación de las memorias discordantes del pasado reciente. Esta potencia, sin embargo, debe desafiar la ubicación de Allende en el marco restringido de un «paradigma de la derrota (que) permea toda la interpretación de este hito político de la modernidad latinoamericana» (Cabezas 260). Si Allende ocupa un espacio periférico para las instituciones democráticas de la posdictadura, y una izquierda tradicional vaciada del entusiasmo del imaginario moderno de la transformación no puede apropiarse de su legado ni de sus programas (260), le corresponde entonces a los movimientos sociales antineoliberales y a las producciones artísticas no reconciliadas llevar a cabo recuperaciones que no neutralicen la radicalidad de su figura.

La voluntad de suprimir a Allende del campo político no hace más que subrayar la acción disruptiva derivada de su presencia. En los años de la transición, su borramiento fue parte de un proceso más amplio de anulación de los legados del Gobierno de la Unidad Popular y sus políticas emancipatorias. En este sentido, como sugiere Tomás Moulian, en los años de la posdictadura se implementaron estrategias que fomentaban el temor regresivo y se condenaba como irracional cualquier divergencia en relación con el apaciguamiento social decretado por la Concertación. En ese contexto, «el consenso se convirtió en una conminación al silencio. Romperlo significaba situarse en un terreno dramático, cuya violación sería atentar contra el proceso, dañarlo» (39). Si los Gobiernos concertacionistas impusieron una «compulsión al olvido», la figura de Allende resultó particularmente afectada por esa amnesia oficial. En el extenso periodo transicional, se impusieron las denuncias a las violaciones a los derechos humanos traccionadas por familiares y sobrevivientes, se hicieron audibles los testimonios de las víctimas de la violencia institucional, se difundieron los relatos sobre las discontinuidades de los órdenes familiares quebrados por la dictadura; pero en esa irrupción pública del trauma había poco lugar para la recuperación de la experiencia política disruptiva de Allende y la Unidad Popular.

Las imágenes de Salvador Allende se posicionan, en ese marco, en un territorio conflictivo. Su rostro resulta inescindible de los registros visuales de la efervescencia radical, de la pasión popular, de la revuelta callejera, de la euforia revolucionaria de la Unidad Popular. A su rostro se desplaza la conmoción político-afectiva de un pueblo empoderado por sus políticas de Estado. Se juega allí una «bacanal plebeya», un desborde

que amenaza la estabilidad de las instituciones burguesas con la potencia de esa plebe actuante en el campo político (Cabezas 265). Pero su rostro también concentra la imagen de los anteojos quebrados como resto material de su suicidio, el Palacio de la Moneda bombardeado como gesto fundante de la violencia de la dictadura y la supresión de su nombre como mandato político a partir de 1973. En los múltiples rostros de Allende se vuelca la complejidad de la historia chilena, la dificultad para proponer una imagen que clausure la apertura del acontecimiento histórico de la Unidad Popular y su desafío a la distribución tradicional del poder que supuso, como precisa Cabezas (260), el hecho maldito del país neoliberal.

La disrupción operada por Allende en el campo político se replica en la generada por su imagen en el campo visual. En diferentes marcos históricos se gestaron en torno a su figura regímenes de visibilidad beligerantes. Las imágenes oficiales de la Unidad Popular, la erradicación durante la dictadura, su espacio marginal en los primeros años de la transición y su emergencia paulatina a partir de la eclosión de movimientos sociales disidentes son algunas de sus formalizaciones más notorias. En el contexto de estas polémicas resulta posible evaluar la aparición de ciertos retratos de Allende que pueden posicionarse como vestigios de los modos en los que, en diferentes periodos, su imagen condensa sentidos, promueve acciones, despierta emociones, interviene en su presente. En todos los casos, si Allende es un fantasma que no puede ser exorcizado, una presencia que acompaña, con diferentes intensidades, la historia política chilena, sus retratos operan como umbrales temporales que comunican y enfrentan el pasado, el presente y el futuro.

En estos retratos se percibe una de las torsiones más notorias atravesadas por este género en la contemporaneidad: la crisis de las concepciones unificadas y homogéneas de la identidad individual supone la crisis de un género dedicado a propiciar la confirmación de su existencia. Si el siglo xx asistió al desmantelamiento progresivo de las certezas en torno a las construcciones identitarias unívocas, y supuso la eclosión de posiciones-sujeto conflictivas, el retrato asumió la dificultad de dar forma a estas subjetividades múltiples, polémicas, fragmentarias y no conclusivas. En esas búsquedas, el retrato encontró en el soporte cinematográfico un territorio idóneo para formalizar la proliferación de rostros de un mismo sujeto. En esta dirección, John Berger sugiere que las transformaciones operadas en el campo de los retratos fotográficos se deben a los modos en los que la multiplicidad de la individualidad «está hoy relacionada con la totalidad del mundo» (84). En los retratos de Allende se precisa un recorte en ese vínculo a través de una exploración de los enlaces entre dos identidades indiscernibles en su proceso de constituirse: la de Allende y la del pueblo insumiso de la Unidad Popular.

Las formas de conjunción del rostro y la palabra de Salvador Allende, de su acción y su pensamiento, de la identidad individual y la colectiva-popular se manifiestan en diferentes políticas retratísticas organizadas a su alrededor: el retrato oficial llevado adelante por Miguel Littin durante su gobierno en *Compañero presidente* (1971), la supresión de sus retratos durante la dictadura, la emergencia de retratos fúnebres durante

la transición (*Salvador Allende* de Patricio Guzmán, 2004) o la aparición de retratos íntimos como *Allende, mi abuelo Allende* de su nieta Marcia Tambutti Allende (2015). Estas configuraciones retratísticas inscriben diversas tensiones epocales y se posicionan como superficies sobre las que se dirimen algunos de los combates históricos, políticos y socioculturales más apremiantes: las políticas de la memoria, la asignación de sentido al pasado reciente y los embates contra las políticas neoliberales y sus derivas.

En los retratos de Allende se pliegan diferentes planos temporales: la capacidad fantasmática de revivir el pasado, la persistencia de la experiencia interrumpida de la Unidad Popular, el futuro proyectado y arrebatado por la violencia de la dictadura, la emergencia presente y actuante del expresidente. Esta heterogeneidad temporal se vincula con las dos matrices desde las que suele concebirse el género del retrato: aquella que piensa el modo en el que este cumple una función social confirmatoria de la identidad y los logros públicos de la persona retratada (Pierre y Gallienne Francastel, Tzvetan Todorov), y aquella que privilegia la función conmemorativa como mediadora entre vivos y muertos (Régis Debray). Si la primera se centra en el presente, la segunda lo hace en el futuro. En ambas, se asume una reflexión sobre la dimensión temporal de la imagen. El retrato se inscribe en un tiempo siempre abierto y batallante: entre el presente de su realización y los pasados que se pliegan en su materialidad; pero también con los futuros anticipados y los efectos pretendidos. En este sentido, los retratos de Salvador Allende proponen intervenciones temporales heterogéneas que afectan sus presentes, reescriben el pasado y gestan futuros.

Retrato de intervención

El 23 de diciembre de 1970 Régis Debray fue liberado por el Gobierno boliviano después de su detención como integrante de la guerrilla guevarista el 20 de abril de 1967. Salvador Allende, sensible a la relevancia que Debray detentaba entre la izquierda latinoamericana y atento en particular, como señala Jacqueline Mouesca, al «simbolismo que portaba la figura del joven intelectual para un sector de la izquierda radical chilena» (58), lo invitó a pasar el fin de año en la residencia presidencial de Viña del Mar, antes de su viaje rumbo a Cuba.¹ El interés de los encuentros entre Allende y Debray llevaron a la editora Inge Feltrinelli, presente allí, a proponer la publicación de un libro que recopilara estas entrevistas. Salvador Allende aceptó la propuesta y sugirió que Miguel Littin, presidente de Chile Films, realizara su registro audiovisual.

1 La publicación de «El castrismo. La gran marcha de América Latina» en 1965 en *Les Temps Modernes* le había merecido a Debray la atención y la amistad de los líderes de la Revolución cubana. En 1967 la aparición de *¿Revolución en la revolución?* había generado una apropiación activa y un clima de debate intelectual en gran parte de la izquierda latinoamericana. En especial, había funcionado como un estímulo para los grupos insurreccionales y la elección de la lucha armada. También *El diario del Che en Bolivia* (1968) había continuado con ese proceso de retroalimentación entre el intelectual francés y la izquierda de América Latina.

Los encuentros, concebidos como conversaciones polémicas, tuvieron lugar entre el 4 y el 6 de enero de 1971.

En el resultado de este proceso –*Compañero presidente*– se condensa la complejidad de un proyecto político-cultural: desmantelar los ataques perpetrados por los medios hegemónicos opositores contra el Gobierno de la Unidad Popular mediante la proposición de un retrato de Salvador Allende. Se trata de una iniciativa oficial que evidencia su dependencia de un programa de gestión que concibe al cine como un instrumento clave en el sistema de propaganda del Estado. El documental se inscribe como parte de una política comunicativa surgida en el contexto de una notoria y creciente confrontación con los sectores concentrados del poder. En *Compañero presidente* se hace evidente la necesidad de actuar con urgencia en el proceso político chileno.² En esta dirección, se propone como un «retrato de intervención» que busca incidir en el desarrollo de la coyuntura política. Salvador Allende, como comitente del proyecto, establece un contrato con Littin, devenido retratista: a diferencia de aquellos retratos en los que se materializa alguna discrepancia entre comendador y retratista, aquí Littin, consciente del valor oficial de la iniciativa y del valor instrumental del proyecto, se pliega a las necesidades y las exigencias de una propuesta estético-política.

El modo en el que *Compañero presidente* se aloja en los combates de su presente permite vincularlo con el vasto linaje de los retratos públicos que atraviesan la historia de América Latina. En su estudio de los retratos de próceres de la época de las independencias, Laura Malosetti Costa apunta a que entre las múltiples funciones operadas por estos se imbrican las campañas políticas, la formación de nuevas ciudadanía y el culto rendido a estas figuras en la educación. El retrato público se concibe como un lugar visible en el que se materializan ideas, se enfrentan posicionamientos ideológicos y se intenta configurar un espacio para futuros consensos políticos. En esta dirección, la encomienda de retratos por parte de líderes políticos a cargo del Estado suele estar orientada a la glorificación de sí mismos, a la gestación de una imagen para el reconocimiento público o a la proposición de una superficie sensible destinada a la posterior conmemoración. En el documental de Littin no se trata tanto de la construcción del modelo heroico dominante en el siglo XIX, del prócer consagrado por la historia oficial, como de la irrupción de un retrato de intervención centrado en la participación de Allende en las batallas políticas de su presente y orientado a reforzar el sistema de alianzas que lo llevó a la Presidencia.

En todos los casos, estos retratos se cargan de una potente función afectiva. El retrato oficial logra ser el soporte de la memoria afectiva de una sociedad o de una parte considerable de ella. Si, en algunos casos, esta memoria se orienta a la deformación caricaturesca, suele ser el territorio en el que se promueven modos de idealización de

2 En el documental se fecha su propia realización y concluye con referencias fuertemente coyunturales: «Valparaíso, 6 de enero 1971, a dos meses de la reanudación de relaciones con Cuba, a un mes de la expropiación de Bellavista-Tomé, gigantesco imperio textil, a quince días de la estatización del acero, a diez días de la firma de los proyectos que nacionalizan el cobre y crean los Consejos Campesinos».

las figuras públicas. Las imágenes tienden así a participar de procesos de construcción de liderazgos heroicos y, de este modo, colaboran en la creación y en el sostén de comunidades imaginarias a su alrededor. En el marco de esos procesos, la demolición de iconografías nacionales previas y su sustitución por nuevas construcciones iconográficas y simbólicas (Malosetti Costa 21) resulta inescindible de su participación en una identidad colectiva organizada en torno al líder. Si bien el siglo xx fue prolífico en la ampliación y diseminación de estos retratos oficiales, vinculados con la creación de un imaginario acerca de los hombres de Estado, se encuentra aquí una de sus manifestaciones más elocuentes, tanto por la figura abordada como por las estrategias implementadas.³ En *Compañero presidente* no se apela a la concepción tradicional del heroísmo, vinculado en el imaginario y la iconografía del siglo xix con los valores militares, sino a su torsión vinculada con el compromiso cívico e ideológico de Allende.

En su documental, Littin se pliega a esta tradición a través de una serie de desvíos y aperturas. Aquí, la atención prestada por los retratos oficiales al pasado que se conmemora y al futuro al que se aspira se desplaza a la preeminencia del presente y por eso se lo puede concebir como un retrato de intervención. Se trata de un retrato que interpela a sus contemporáneos y apela a ellos con una notoria voluntad de creación comunitaria en relación con la figura de Salvador Allende. Si los retratos públicos pueden operar ciertos procesos identitarios nacionales, en este caso se refuerza esta función por la radicalidad de los enfrentamientos que tenían lugar en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular. Se convoca así a las y los partidarios de Allende a establecer con el documental, y con su retratado, un vínculo de proximidad y a reforzar una alianza político-afectiva al servicio de una potente configuración identitaria.

La elección de Miguel Littin como retratista no puede desligarse de su rol como presidente del Directorio de la empresa estatal Chile Films. En los breves meses de su gestión,⁴ Littin alentó la conversión del cine en una herramienta significativa en el proceso revolucionario que se vivía en el primer año de gobierno de la Unidad Popular. En una variedad de escritos y participaciones públicas de ese periodo,⁵ Littin señala que «es tarea del cine convertirse en una herramienta fundamental en la creación de una cultura auténticamente nacional y descolonizada» (320). En concordancia con los movimientos cinematográficos de instrumentación política expandidos en América Latina desde los años sesenta, el cineasta apuesta por un cine de intervención política. En un contexto de conflictividad creciente, afirma la necesidad de llevar adelante un mayor esfuerzo propagandístico a través del rodaje de cortometrajes y medimetrajes

3 Laura Malosetti Costa estudia el espacio periférico ocupado por los personajes femeninos de la historia regional, en particular en el periodo de las independencias latinoamericanas. Su trabajo sobre las imágenes de Juana Azurduy en el marco de la historia argentina resulta, en este sentido, esclarecedor (81-116).

4 Littin dejó el cargo en noviembre de 1971. Jacqueline Mouesca vincula el fin de su gestión con ciertas confusiones de la política cultural de la Unidad Popular y su dificultad para identificar un proyecto de política cinematográfica viable y políticamente productivo.

5 Se atribuye a Littin la redacción del célebre Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular difundido en 1970.

documentales. En una clara posición de desventaja ante la avanzada propagandista de la oposición, en su alianza con los grandes medios de comunicación (Mouesca 65), la política cultural de la Unidad Popular posicionó al cine como un espacio clave de legitimación de las políticas públicas. Chile Films se convirtió entonces en portavoz de los intereses y las necesidades de la Unidad Popular.

A partir de aquí puede pensarse qué modalidad del retrato concibe Littin en *Compañero presidente*. A lo largo de su vasta historia, este género se había articulado en torno a la preeminencia atribuida al rol social del retratado. El retrato solía dedicarse a presentar a este no tanto como individuo, sino como representante de un papel en la estructura social y su título solía remitir a esta ubicación. En un desvío de esta tradición, el título del documental de Littin no solo recurre a la tensión existente entre el carácter militante de Allende y su investidura oficial,⁶ sino a un modo particular de ejercer una función pública. Al respecto, Ignacio Del Valle Dávila y Carolina Amaral sugieren que se trata de subrayar la potencia de la inserción de un revolucionario en el aparato del Estado. Esta tensión entre el militante y el presidente se hace particularmente visible en el vínculo que se establece entre el líder y cierta forma de habitar el espacio.⁷ Paola Cortés Rocca puntualiza que en el género del retrato «se trata de encontrar un conjunto de gestos, poses y objetos que oficien de traducción visual de ciertos términos» (48). En esta dirección, se intenta pensar aquí de qué modo esta basculación entre la dimensión oficial y la voluntad revolucionaria se concentra en una serie de elementos privilegiados, como los libros y las fotos del Che Guevara y Ho Chi Minh omnipresentes en la imagen y en las referencias de Allende. Esas referencias denotan su carácter revolucionario, pero se las presenta en marcos oficiales que tensionan esa capacidad disruptiva. En ese espacio simbólico-político, compuesto como un territorio conflictivo, se inscribe la figura de Salvador Allende.

También los diálogos entre Allende y Debray adoptan un tono polémico, abierto a la disputa. Las discusiones se enmarcan en el contexto de las discrepancias en torno a la multiplicidad de vías al socialismo coexistentes y combatientes en el marxismo latinoamericano.⁸ El lugar rector que se le adjudica inicialmente a Debray promueve una de las principales extrañezas del documental: una voz francesa parece la encargada de evaluar el proceso político chileno. Debray parte de ciertas preguntas que ponen de manifiesto sus dudas acerca de la vía chilena al socialismo. Su desconfianza acerca

6 En sus diálogos con Debray, Allende precisa «Me eligieron siendo el compañero Allende, ahora me dicen el compañero presidente». Ese apelativo también constituye el título de una canción de Quilapayún y de una biografía de Allende escrita por Mario Amorós Quiles.

7 Los encuentros registrados en la primera parte del documental transcurren mayoritariamente en la residencia de Allende en Las Condes. El espacio burgués resulta aquí tensionado por los elementos que remiten indudablemente a su militancia política revolucionaria. La segunda parte se ubica principalmente en el Palacio Presidencial de Cerro Castillo, en Viña del Mar, la residencia oficial de veraneo de los jefes de Estado.

8 Merece recordarse, como señalan Del Valle Dávila y Amaral, que las tesis de Debray fueron discutidas potentemente en el interior del Partido Comunista chileno, que encontró en la confrontación con el intelectual francés un modo indirecto de señalar sus discrepancias con la dirección cubana.

de la posibilidad de que a través de las instituciones surgidas de las democracias burguesas pueda construirse una alternativa socialista se formula de diversas e insistentes maneras. Los debates en torno al recurso a las armas, a la remanida especificidad del caso chileno y al carácter revolucionario de la Unidad Popular constituyen la base del intercambio. La voluntad polémica de Debray se materializa en su apropiación de los roles de «teórico de la guerrilla» y «conocedor de la historia de América Latina» desde los que formula sus invectivas iniciales. Sin embargo, su recurrencia a señalar aquellos elementos del proceso que no comparte disminuye a medida que deviene testigo de la palabra de Allende, de su parsimonia y de su capacidad para inscribir su presente en el marco ampliado de la historia de Chile y de América Latina.⁹ Debe tenerse en cuenta, al mismo tiempo, que los encuentros son posteriores al fracaso de la guerrilla guevarista en Bolivia, de la que participó Debray, y la ineludible crisis de las estrategias foquistas.

Si bien el documental no evade las querellas ni se limita a funcionar como un simple mecanismo de propaganda, constituye un potente dispositivo de legitimación político-ideológica. El desplazamiento de Debray desde las preguntas inquisidoras hacia la admiración ante las respuestas recibidas se acompaña a través de dos recursos que refuerzan, en este retrato de intervención, la necesidad de construir una comunidad de coincidencia en torno a Allende. El primero es posicionar a Debray como extranjero. A través de una sucinta secuencia de montaje, el documental resume su llegada a Chile. El empleo de material de archivo y el registro de su arribo lo presentan como un forastero en el campo chileno. Así, sus preguntas con intención insidiosa resultan parcialmente desmanteladas por el señalamiento de esta exterioridad constitutiva. Este recurso quiebra con la posibilidad de ubicar a Debray como el juez a cargo de determinar si el Gobierno de la Unidad Popular detenta o no un carácter revolucionario (Del Valle Dávila y Amaral). Se trata así del establecimiento de una voz cercana, pero intrusa, involucrada de manera oblicua en el derrotero de los procesos revolucionarios latinoamericanos.

El segundo recurso está conformado por un uso particular del montaje orientado a promover yuxtaposiciones polémicas entre los diálogos presentes y las imágenes de archivo. Estas matizan en algunos casos, y desmienten en otros, ciertas declaraciones o cuestionamientos de Debray, al mismo tiempo que confirman y afianzan los dichos de Allende. Más allá de esta funcionalización del archivo, su introducción promueve un vuelco significativo en la planificación del documental al extraer a Allende del plano individual (materializado en los primeros planos que lo registran en las entrevistas) y desplazarlo a la dimensión pública (incluida mediante la irrupción de planos generales que lo alojan en el marco de las multitudes que lo erigen como su líder). En esa travesía se produce la aparición fulgurante del pueblo. En esos momentos, cuando se convoca la irrupción de las imágenes eufóricas, desafiantes, efervescentes de las y los allendistas, se evidencia que no se puede proponer un retrato de Allende que no sea permeable al

9 En particular, por su voluntad de señalar el diálogo complejo del proceso chileno con la Revolución cubana.

pueblo, porque es allí, en su emergencia, donde su figura encuentra sentido. En esta tensa fluidez entre lo privado y lo público, entre el individuo y la multitud, se asienta la potencia más plenamente política de *Compañero presidente*.

La entrada de estas imágenes de la multitud desmonta un linaje del retrato concentrado en el rostro individual. Georges Didi-Huberman puntualiza al respecto que el retrato como género pictórico, tanto en su variante antigua como humanista, se niega dos veces a representar a los pueblos: «una primera vez por el hecho de fundarse en una jerarquía social y una divisoria política en que los hombres de poder son los únicos investidos del privilegio de existir en imágenes» (55). Si bien el humanismo parece operar una democratización del retrato, esta se centra en la inclusión de los miembros más destacados de la burguesía. La segunda exclusión deriva de su elección de ceñirse al rostro y configurar, entonces, un culto a la personalidad. La humanidad se concibe así a partir de la figura del individuo y se privilegia la interioridad psicológica del ser singular. Frente a esta codificación de los sujetos que pueden y merecen retratarse, en *Compañero presidente* se ejecuta un retrato de intervención dedicado a señalar las múltiples vías que comunican al líder y el pueblo, en un retrato poroso que permea lo individual y lo colectivo.

La cámara de Littin escruta a la multitud en el material de archivo. Se detiene en gestos específicos y en miradas particulares de las imágenes fotográficas y cinematográficas. En esos recorridos, emergen los rostros del pueblo. No solo el de esa multitud bulliciosa en la que se formaliza la conversión del pueblo en actor de la revolución, sino algunos rostros singulares que convocan la mirada de Allende y de su retrato. En ese diálogo de miradas se articula un vínculo en el que ambos conforman su propio sentido político y comunitario. En esos enlaces ópticos se traza y se organiza el retrato. Las diversas imágenes de actos de campaña y la cobertura documental de la trayectoria política de Allende están abiertas a la presencia expectante del pueblo. El retrato del individuo se abre a esa presencia de lo popular que le da sentido.

En coincidencia con un Gobierno que decide des-invisibilizar a los sectores populares, el régimen de visibilidad que articula la Unidad Popular se ocupa de inscribir en las imágenes, como señala Carlos Ossa, «a los anónimos de la modernización y el neocolonialismo» (11). Los integrantes de los pueblos resistentes y menesterosos, precisa Ossa, estaban a la espera de una visualidad política que los alojara en su interior. Por eso, «invaden la realidad con su maldición, complicidad y expiación. Nunca completos, incapaces de totalizar la imagen, se colocan en espera de una obra y el cine político latinoamericano ofrece una ideología de albergue» (46). Esos sujetos populares adquieren entonces, en *Compañero presidente*, una visibilidad inaudita. Sin embargo, conviene subrayar que se opera aquí una distribución particular de la relación entre lo visible y lo audible: se trata de rostros mudos, de imágenes de archivo que complementan, en el plano de la imagen, los discursos de Allende. Su voz interpela la escucha de esos sujetos que asisten a la historia como sostén del proceso político encabezado por su líder.

Esas imágenes del pueblo mudo, pero también garante del sentido del retrato, forman parte de un proceso en el que se promueve una sustitución de los símbolos patrios y de las iconografías cristalizadas de la nación. Un proceso revolucionario supone la promoción de nuevos modos de construir una imagen nacional. El rostro de Allende compone, indudablemente, un elemento clave de esa nueva visibilidad de la Unidad Popular, junto con los murales de la Brigada Ramona Parra y el cine militante. En el ámbito sonoro, la omnipresencia del himno *Venceremos* señala la contigua emergencia de una nueva audibilidad. La recurrencia de este himno, su eco como compañía de las imágenes, refuerza esta necesidad de fomentar la emergencia de una nueva simbología, una nueva iconografía y nuevos modos de construcción político-afectiva de la comunidad. A esa insistente reiteración de *Venceremos* se suma, en el desenlace del documental, la yuxtaposición conflictiva de distintas imágenes de represión con fragmentos de las célebres «¿Qué dirá el Santo Padre» y la «Canción IV: A los hombres de la pampa» de Quilapayún («¿Dónde están los asesinos que mataron por matar? Lo juramos por la tierra, los tendremos que encontrar»).

La inclusión de estas imágenes de archivo de momentos previos al Gobierno de la Unidad Popular, centradas en el registro de actos represivos, adquiere en *Compañero presidente* un valor contradictorio. Por una parte, funciona como un referente de confrontación que acentúa el quiebre operado por la llegada de Allende al poder. Por otra, desmiente la remanida especificidad del caso chileno y atestigua la capacidad represiva de las «fuerzas de seguridad». En esta dirección, el documental de Littin repite en dos momentos un mismo diálogo entre Allende y Debray en el que coinciden en que las Fuerzas Armadas chilenas son diferentes a las del resto de América Latina. Ante esta observación vertida por Allende, Debray asiente: «ese es un dato objetivo». La mirada desde el presente de *Compañero presidente* introduce, en este punto, una nueva capa temporal. La efervescencia registrada por las imágenes de archivo, la energía desbordante de los cuerpos populares, las calles devenidas en territorios de intervención y la voluntad revolucionaria de Allende se perciben hoy desde la tragedia del desenlace, la supresión de esos cuerpos, la ausencia del retratado. El retrato de intervención, pensado para su presente, gestado para sumar fuerzas a las batallas epocales, funciona hoy como un testimonio incompleto del proceso interrumpido por la violencia terrorista del golpe de Estado. Sin embargo, permite desmantelar, precisamente por esa ubicación, esa imagen cristalizada de Allende como rostro de la derrota. Por el contrario, se erige aquí un retrato de intervención individual y colectivo, una figuración vital de un proceso revolucionario en curso, la imagen de un presente expectante y gestante de futuros.

Iconoclasia de Estado

La relevancia asignada al semblante de Allende, a los mínimos gestos de su expresión, a las sutiles inflexiones de su voz, condiciona la complejidad de una puesta en escena que pretende reencuadrar ese rostro sobre el que se construye el retrato y sobre el que se vuelca la potencia político-afectiva del público espectador de *Compañero presidente*. Esta visibilidad del líder, organizadora del dispositivo documental, se tensiona con el rostro escamoteado de Debray, frecuentemente mostrado de espalda o perfil. La concentración en el rostro de Allende evidencia que allí converge la espesura de una época de transformaciones radicales, la resistencia de un proyecto político emancipador y la expresión de una poderosa configuración identitaria. Estos valores materializados en un rostro resultan perturbadores después del golpe de Estado. La potencia política encarnada en el rostro, la voz y el nombre de Salvador Allende amenaza con desestabilizar la eficacia del terror. La instauración de la dictadura requería el borramiento de la figura de Allende y una anulación retrospectiva de su propia existencia. La respuesta oficial fue la imposición de una iconoclasia de Estado.

La prohibición de la imagen de Allende funciona como un conjuro frente al temor a la pervivencia de su capacidad de reorganizar el campo político, cultural y socioeconómico. El rostro detenta, en este sentido, su naturaleza polémica. Nora Domínguez precisa al respecto que «ciertos conflictos (estéticos, sociales, culturales o políticos) se valen de caras y rostros como sitios de reconocimiento, valoración, encuentro y confrontación con el otro y, por lo tanto, operan como un espacio conflictivo de relaciones culturales y sociales» (13-14). Si en los meses previos al golpe de Estado el rostro de Allende estaba omnipresente en la prensa opositora, como un modo de horadar su imagen, y la proliferación de caricaturas se ponía al servicio de promover representaciones denigratorias del líder de la Unidad Popular (Montealegre Iturra), después del golpe ya no hacía falta atacar su imagen, sino desterrarla del espacio social y borrar del presente su nombre y sus políticas.

Los retratos de Allende (sus registros televisivos, las intervenciones pictóricas, los murales con su rostro) fueron erradicados y se volcó sobre ellos un poderoso castigo simbólico. Esta determinación inscribe a la dictadura en un vasto linaje de elecciones políticas centradas en la voluntad de eliminar las imágenes asociadas con los objetos/sujetos de oprobio y la certeza de que atacar esos símbolos del antiguo poder implica una forma de menoscabar el poder mismo. En su célebre estudio de la iconoclasia, David Freedberg recuerda que «en todo el mundo clásico greco-romano, la práctica de la *damnatio memoriae* habilitaba a las personas para mancillar la reputación de aquellos cuyas imágenes habían atacado o borrado, llegando incluso a intentar eliminar por completo su recuerdo en la historia» (43). En la modernidad, la *damnatio memoriae* cede su lugar a una iconoclasia más radical. La Revolución francesa suele citarse como el episodio clave del inicio de la iconoclasia moderna: el derrocamiento del Antiguo Régimen resulta allí indiscernible de la supresión de

las imágenes de sus principales representantes y funciona como antecedente de la supresión efectiva de estos.

En todos los casos, estas políticas supresivas instalan un interrogante: ¿qué poder se le asigna a las imágenes que promueve respuestas de este grado de hostilidad tendientes a destruirlas o cercenarlas? Para Freedberg, el acto de abolición de las imágenes no puede autonomizarse de la voluntad de «eliminar lo viviente en una imagen de modo que su estatus material descalifique su estatus sagrado o superior» (51). La imagen funciona así como un médium que atenta contra la existencia material o simbólica de los sujetos allí representados. En este sentido, «la iconoclasia representa la forma máxima de evidenciar la superioridad de uno sobre los poderes tanto de la imagen como del prototipo, nuestra liberación de su servidumbre sobrenatural» (218). Los ataques hacia las imágenes de Allende formaron parte de un combate por la asignación de sentido histórico al pasado todavía humeante del Gobierno de la Unidad Popular. La radicalidad con la que se anularon sus imágenes se imbricó en las políticas de aniquilación implementadas por la dictadura. Al mismo tiempo, esas formas de negación del pasado, en tanto modo radical de reescritura de la historia, se ponen también al servicio de escribir nuevos presentes y futuros.

La iconoclasia de Estado anticipa el intento de borrado de una experiencia histórica y de los sujetos involucrados. La imposición de una dictadura de corte terrorista requiere establecer un poder-terror orientado a reprimir e inmovilizar, pero también gestionar un dispositivo-saber empleado para moldear o conformar las subjetividades. Un régimen de estas características demanda el funcionamiento de un sistema cognitivo-ideológico que provea las bases o fundamentos para la formulación de su proyecto (Moulian 194). En la gestación de ese programa es tan relevante aquello que promueve como aquello que suprime. Las representaciones erradicadas de Allende, la abolición de sus retratos y de su recuerdo, se imprimen como la imagen en negativo del extenso periodo de la dictadura.

Retrato fúnebre

La figura de Salvador Allende continuó detentando un carácter ensombrecido en los primeros años de la transición. Su opacidad es corolario de las políticas terroristas, pero también de algunas especificidades de ese periodo. Tomás Moulian propone pensar esa coyuntura a partir de la imposición de una compulsión al olvido que sometió a una amnesia oficial tanto la radicalidad de la experiencia de la Unidad Popular como la sistematicidad de las violaciones a los derechos humanos perpetradas durante la dictadura. La transición pactada entre los miembros del régimen pinochetista y los representantes de gran parte del arco político chileno asegura la supervivencia de una institucionalidad heredada de la dictadura y materializada en la conservación de la Constitución aprobada en 1980 como su modo de legitimación y perpetuación. En

ese contexto, la política de borramiento de la figura del expresidente se extiende a la posdictadura y se manifiesta «en la falta de una presencia significativa de Allende en los espacios públicos de la ciudad de Santiago y del país, donde solo unas pocas marcas territoriales señalan su memoria»¹⁰ (Salomone 300).

Si los Gobiernos de la Concertación supusieron esta instauración de una memoria tutelada, esto no ocurrió sin que se instituyeran, de manera simultánea, procesos de resistencia y desafíos a la erradicación de la experiencia del Gobierno de la Unidad Popular. Estas resistencias a las políticas oficiales de asignación de sentido histórico al pasado reciente, a las políticas de la memoria y a la supresión de la figura de Allende del espacio público están alimentadas por diferentes episodios que señalaron la estrechez de los límites de la memoria fomentada por la Concertación: la apelación al derecho internacional que le permitió a dos juzgados de la Audiencia General de España investigar los crímenes de lesa humanidad cometidos en Chile durante la dictadura (1996), la detención de Augusto Pinochet en Londres (1998) y las conmemoraciones de los treinta y los cuarenta años del golpe de Estado posibilitan la emergencia de memorias que habían quedado soterradas y de relatos que perturbaban la imposición de un pasado pacificado.

En la clausura de los años noventa empiezan a manifestarse nuevos acercamientos al pasado reciente en el arte y la narrativa de Chile. En ese escenario de intensificadas críticas al modelo chileno de posdictadura salen a la «luz ciertas producciones simbólicas que recuperan la figura de Salvador Allende, reponiendo, no sin dificultades, su legado ético-político y relevando aspectos de su vida personal e íntima que no habían aflorado hasta ahora» (Salomone y Gallardo 303). De esta serie, en la que se superponen producciones pertenecientes al régimen audiovisual ficcional y documental, forman parte el análisis de la pervivencia de la Unidad Popular y sus legados presentes en *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997), el ejercicio de posmemoria llevado adelante por Iván Osnovikoff y Bettina Perut en *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), la construcción retratística esbozada por Patricio Guzmán en *Salvador Allende* (2004), la irrupción del cuerpo muerto de Allende que asedia el campo de los vivos en *Post Mortem* (Pablo Larraín, 2010), el trabajo sobre las últimas horas del presidente durante el golpe de Estado en *Allende en su laberinto* de Miguel Littin (2014), y la renovación generacional y de género articulada por Marcia Tambutti Allende en *Allende, mi abuelo Allende* (2015).

En ese marco, *Salvador Allende* (2004) de Patricio Guzmán puede concebirse como un «retrato fúnebre» posicionado en el linaje de las conmemoraciones de los muertos ilustres. El documental funciona como una suerte de *laudatio funebris*, solo que su

¹⁰ Salomone reseña algunas de sus materializaciones más significativas: el monumento instalado en la Plaza de la Constitución, el nombre dado a una avenida de la comuna de San Joaquín, algunas calles con su nombre en las ciudades de Iquique y Antofagasta. Su imagen también se reproduce en los barrios populares, que cobijan murales con la figura del expresidente. También propone recuperar las performances realizadas por Carlos Paredes en ciertos actos convocados por organismos de derechos humanos y en movilizaciones estudiantiles (Salomone y Gallardo 300).

aparición a destiempo, treinta años después del suicidio del expresidente, precisa que esa ceremonia no pudo ocurrir en el momento de la muerte. El carácter desfasado de esta operación de memoria evidencia que el *epitaphios logos* se incluye aquí no solo como acto conmemorativo, sino como señalamiento de la monumentalización imposible.¹¹ Ante la ausencia de funeral o de conmemoración pública, Guzmán propone un retrato sobre las virtudes cívicas y personales de Allende. Se trata de un retrato fúnebre que participa de un combate por la legitimidad de una memoria disidente y, a su vez, impugna el borramiento oficial de la figura de Salvador Allende y las políticas de la Unidad Popular.

En el retrato aquí propuesto, la memoria aparece fuertemente espacializada. Desde la imagen inicial de los lentes quebrados de Allende expuestos en el Museo Histórico Nacional, la propia materialidad de los objetos parece encargada de encarnar un relato discordante en el marco de la memoria oficial de la Concertación. La banda presidencial, la billetera, el reloj y el carnet del Partido Socialista no solo emergen como vestigios materiales de Allende, sino también como sinédoques de la violencia institucional que interrumpió su mandato e impuso el terror político en Chile. Estos objetos, en la perspectiva de Natacha Scherbovsky y Sebastián Russo, articulan una memoria de los restos. Estas huellas, encontradas después del bombardeo a La Moneda, establecen la posibilidad de concebir la memoria como una conjunción temporo-espacial a recorrer. La heterogeneidad temporal que condensa la experiencia de la Unidad Popular y el arrasamiento de la dictadura, el retorno democrático y la supresión de los pasados no reconciliados se espacializa en un entramado de superficies materiales y densidades históricas. En este palimpsesto, las capas de pintura que cubren los antiguos murales de la Unidad Popular constituyen el testimonio de la (imposible) abolición del recuerdo del Gobierno de Salvador Allende. Las imágenes carcomidas en el álbum ajado con fotografías de Allende funcionan como evidencias de los modos en los que la memoria corroída pervive, a la espera de nuevos gestos de redención.

Si *Compañero presidente* se presenta como un retrato de intervención destinado a incidir en su presente y afectar la construcción de una comunidad político-afectiva en torno a la figura de Salvador Allende, el documental de Guzmán se inscribe en un presente de amnesia oficial para revisar la posibilidad de reactivar ese pasado y convertir sus cenizas en vestigios actuantes en el marco de la transición. A diferencia del documental de Littin, *Salvador Allende* no se pone al servicio de una política revolucionaria, sino que constituye una operación de memoria desafiante de las aniquilaciones ejecutadas por la dictadura. En ese contexto, diversos artefactos simbólico-culturales deciden articular «una narración del pasado que deje entreabiertas las mallas de significación de una memoria que debe permanecer inconclusa para que dicha memoria renueve

11 El 11 de septiembre de 1973, el cuerpo de Allende fue trasladado al Hospital Militar, donde se realizó su autopsia. Luego, su destino fue desconocido durante un año y diez meses, hasta que su muerte fue registrada en el Registro Civil de Independencia el 7 de julio de 1975.

sus fuerzas de invocación que llamarán a nuevos ensamblajes críticos» (Richard 141). Los ejercicios de memoria así planteados se configuran como aperturas del presente más que como evocaciones reconciliadas del pasado.

En estas búsquedas, emerge la necesidad de pensar de qué modo esta recuperación de la memoria implica una forma de incidencia sobre el propio presente. Nelly Richard explicita las dos preguntas ineludibles del periodo posdictatorial: ¿qué relatos se urden de los tiempos de la dictadura? y ¿con qué lenguajes se transmite la experiencia traumática? La formulación de estos dos interrogantes y la búsqueda de respuestas acordes resultan claves para «no fallarle éticamente a la desgarrada memoria de las víctimas, sin renunciar, al mismo tiempo, a la necesidad de trasladar esta experiencia del pasado-pasado hacia los ejes móviles de posicionalidad crítica de un presente-futuro» (21). El retrato póstumo de Allende, en este sentido, no conforma solo un *epitaphios logos* anacrónico, un tributo desfasado, sino también una invocación del pasado revolucionario destinada a recuperar su potencia radical y a incidir en el presente de la transición, y su conservación del modelo neoliberal impuesto por la dictadura, a través de esta reaparición fantasmática y operante del líder de la Unidad Popular.

Si el retrato fotográfico, como puntualiza Paola Cortés Rocca, «hace presente al retratado y, en este sentido, lo retira del flujo temporal, preservando su cuerpo intacto para siempre» (52), Patricio Guzmán busca reinscribir a Salvador Allende en el flujo temporal del presente. Treinta y un años después del golpe de Estado, en *Salvador Allende* se materializa un pasado vibrante, abierto y en disputa. Si en el campo político de la transición se encontraban en combate diferentes imaginarios, la lucha por las imágenes detenta allí un rol estructurante. La reemergencia de las imágenes de Allende operada por Guzmán pone de manifiesto la potencia crítica derivada de las imágenes que encarnan, aquellas que otorgan materialidad y visibilidad a una ausencia. En este sentido, la reactivación del pasado de la Unidad Popular no puede desprenderse de la voluntad de recuperar la potencia radical de su líder y actualizarla en un nuevo presente y en nuevas batallas.

En esta senda, Patricio Guzmán elabora en *Salvador Allende* un retrato polifónico que registra de qué maneras las palabras y las acciones del líder de la Unidad Popular accionan no solo en las memorias disidentes, sino también en las intervenciones sobre el presente de sus antiguos adeptos. Si en *Compañero presidente* se aludía a la imposibilidad de retratar a Allende sin componer un retrato simultáneo del pueblo que lo erigió presidente, Guzmán propone aquí que sean las voces de sus seguidores y seguidoras quienes compongan, de manera fragmentaria, el retrato de su líder. Si bien el sistema de relevos del documental alterna los testimonios de Isabel Allende Bussi, la artista plástica Emma Malig, los miembros de la familia del ama de leche de Allende y la célebre Payita, en el documental se privilegian las voces de las y los antiguos militantes de la Unidad Popular. En sus palabras vibra todavía el pasado-presente del Gobierno de Allende. Si su memoria incomodaba la pretendida tersura de la transición, Guzmán decide radicalizar su propia apuesta: gran parte del material de archivo no incluye el audio de los discursos de Allende.

Estos, sin embargo, son recuperados por los propios testigos, que evocan las palabras proferidas en el pasado. En este desplazamiento de una imagen muda de Allende a su voz encarnada por las y los antiguos militantes, todavía activos en las luchas políticas de su presente, se opera una multiplicación que reorienta lo singular a lo colectivo, y una presentificación que arranca el pasado de sus sujeciones históricas.

Si en *Compañero presidente* el montaje se tensionaba entre la voz de Allende y la imagen muda de los sectores populares, la estrategia implementada por Guzmán interviene sobre esa distribución para privilegiar la escucha de la experiencia política y las prácticas de memoria ejecutadas por los y las activistas de la Unidad Popular. En una exploración de este documental, Federico Galende afirma que aquí, a diferencia de lo que ocurría en *La batalla de Chile* (1975), «la figura del pueblo como sujeto se ha desvanecido definitivamente en un cúmulo de voces que en el opúsculo de sus vidas enuncian una última pertenencia a la especie» (s. d.). En su argumentación, Guzmán habría trazado en su retrato sobre Allende una «teoría de la ruina, donde lo que queda de lo que fuimos no son más que delgadas hilachas de humanidad, testigos mudos de la hecatombe y restos taciturnos que, lejos de ilustrar desde su sobrevida el honor perdido de una época, expresan la mera posibilidad de lo humano para habitar lo inhumano» (s. d.). Sin embargo, podría considerarse que más que postularse como huellas del honor perdido, se trata aquí de evaluar la potencia de esas voces y de la memoria que encarnan para reactivar los restos y hacerlos actuantes sobre el presente.

Entre las voces que resuenan en el documental, se escucha la del propio Guzmán. En un recurso que ya forma parte de sus rasgos más reconocibles, la subjetividad del retratista no puede escindirse de la del retratado. El cineasta emprende el retrato porque, indica, «necesito saber quién era este hombre». Durante el gobierno de la Unidad Popular, Guzmán había filmado *La batalla de Chile* con la voluntad de elaborar un registro de los rostros del pueblo en revolución. Solo después de la dictadura, descubre que el proceso no puede comprenderse sin dar cuenta de la singularidad de Salvador Allende como líder de ese movimiento. En esta búsqueda, apela a su propio archivo, las imágenes y los sonidos de *La batalla de Chile* para ver y escuchar allí los combates del pasado, pero también la efervescencia de una «sociedad entera en estado amoroso» de la que participaban «cada hombre, mujer y niño» y en la cual «la energía podía tocarse con las manos». Esta idea de una «sociedad entera» implica, por supuesto, un montaje instituyente y excluyente. La sociedad recordada, e imaginada, se encarna en los rostros y los gestos del pueblo, en su música y sus celebraciones, en las calles ocupadas y los cuerpos eufóricos, y no incluye a la oposición y a las y los futuros golpistas, a quienes atentan contra la vía chilena al socialismo. En este sentido, la actitud conmemorativa, como precisa Pablo Aravena Núñez, tiende a expulsar la revisión crítica del periodo y a favorecer la conversión del pasado en un «lugar de peregrinación» (s. d.). Aunque el documental de Guzmán no se orienta a este gesto vanamente celebratorio, ni se fija de manera estática en el pasado aludido, tampoco parece poder evadir siempre el gesto de atribuir retrospectivamente un carácter utópico a un Gobierno revolucionario.

En la clausura del documental, se introducen imágenes de archivo del bombardeo a la Moneda y testimonios que reconstruyen los últimos instantes de Allende. Sin embargo, Guzmán desactiva la teleología que quiere hacer concluir la experiencia radical del Gobierno de la Unidad Popular en el suicidio del expresidente. Por el contrario, la linealidad es desafiada por la certeza de que la interrupción del proceso revolucionario promovió un desajuste de la cronología. Por eso, como precisa la voz de Guzmán, «El 11 de septiembre de 1973 es siempre presente». Allende no ocupa un lugar en el pasado, sino en ese presente perpetuo reactivado por infinitas invocaciones. Guzmán afirma al respecto que «Con esa vida en la cabeza seguimos actuando, pensando e inventando futuro». En concordancia con esta temporalidad de la disyunción, articulada con capas de pasados-presentes, se incluye material de archivo de Gonzalo Millán recitando su poema «La ciudad». Allí, el poeta imagina una temporalidad inversa, un fluir que subvierte la conclusividad de la historia: si comienza imaginando que «El río invierte el curso de su corriente», concluye señalando que «Los obreros desfilan cantando/ Venceremos». En esas palabras finales adquiere sentido un retrato fúnebre de Salvador Allende que funciona como una *laudatio funebris* que cobija el pasado y como una invocación a su nombre que habita el presente.

Retrato privado-público

El retrato documental de Guzmán forma parte de un contexto en el que emergían memorias que habían quedado soterradas bajo las imposiciones de las políticas oficiales de la transición. Si en la clausura del siglo xx la detención de Pinochet en Londres, junto con otros fenómenos ya aludidos, reavivó esas memorias disidentes, la conmemoración de los treinta años del golpe de Estado reforzó esas perspectivas desafiantes de las políticas de la memoria consensuadas en la posdictadura. La fundación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en el 2010, la emisión de programas televisivos como *Los archivos del cardenal* (2011) y *Ecos del desierto* (2013), películas de ficción de gran repercusión como *Machuca* (Andrés Wood, 2004) o la posterior conmemoración de los cuarenta años del golpe son episodios que ponen de manifiesto que los primeros años del siglo xxi asisten a nuevos ejercicios de la memoria de la dictadura y del Gobierno de Salvador Allende. En gran medida, estas operaciones disruptivas son ejecutadas por integrantes de una nueva generación que toma a su cargo la posibilidad de dismantelar las memorias osificadas y revertir las estrategias oficiales de asignación de sentido al pasado reciente.

A diferencia de la generación de las y los antiguos activistas políticos, las y los jóvenes que irrumpen en el campo cultural en esos años sustituyen el privilegio atribuido a los discursos militantes por un reconocimiento minucioso de las dimensiones más específicas de la vida privada. Elizabeth Ramírez explora el modo en el que esta nueva generación analiza la repercusión de la dictadura en las vidas íntimas. Si la

conmemoración de los treinta años del golpe había constituido el escenario de una sobreabundancia de imágenes de atrocidad de la violencia represiva, estas y estos jóvenes operan una supresión de ese imaginario y un desplazamiento del interés a los mundos privados y a la autobiografía. Sin embargo, conviene precisar que estos desvíos no suponen una erradicación de la política, sino una torsión que la reposiciona en los territorios domésticos, en las composiciones subjetivas y en los vínculos familiares. El arsenal de recursos de lo íntimo se carga de una politicidad que muestra que los contornos entre lo público y lo privado son porosos y flexibles.

En el marco de esta renovación generacional se destaca la irrupción de cineastas que comparten no solo una definición etaria, sino un rasgo más preponderantemente identitario: ser hijas o hijos de antiguas y antiguos militantes políticos, muchos de ellos exiliados o desaparecidos durante la dictadura. Más allá de la ineludible remisión a la noción de posmemoria propuesta por Marianne Hirsch (2012), conviene apreciar la emergencia de estas memorias privadas que cuestionan, desde la intimidad, los discursos oficiales sobre la reconciliación y/o la superación del pasado y develan, como señalan Salomone y Gallardo, la condición fantasmática del trauma vivido en dictadura. Esa experiencia con el trauma no deja de detentar un carácter fuertemente generacional, en tanto asume modalidades distintivas en relación con esa pertenencia. Estos y estas hijas y nietas intersectan en sus obras lo privado y lo público, y proponen un acercamiento a la historia a partir de la singularidad de la experiencia. Se trata, como precisa Vania Barraza, «de un discurso transmitido en el terreno de lo íntimo y lo privado, puesto que en el Chile postdictatorial el debate sobre el régimen quedó restringido dentro del espacio doméstico y de ahí la mirada antiépica, intrahistórica, personal sobre el período» (67).

En 2015, Marcia Tambutti Allende filmó *Allende, mi abuelo Allende*, un retrato íntimo del líder de la Unidad Popular que constituye, al mismo tiempo, una intervención histórica de notoria potencia política. En este sentido, conviene recordar, como sugiere Paola Cortés Rocca, que «el retrato es un género que se funda en la oscilación entre lo público y lo privado. Apresado por el género, el espacio privado –no sólo un rincón de la casa familiar, sino también el propio cuerpo- se abre a la presencia intrusiva de la cámara que lo transforma en un espectáculo público» (44). De este modo, la marcación de fronteras precisas entre lo público y lo privado se desvanece ante un género que privilegia el borramiento de esos límites y favorece la aparición de una permeabilidad constitutiva entre ambos. Lejos de aquellas posiciones que conciben la intimidad como un gesto reclusivo que evade cualquier forma de compromiso político, aparece aquí un documental que radicaliza la tendencia del retrato a diluir esos contornos y afirma que no hay dimensiones de la experiencia que queden expulsadas del territorio político.

En el documental de su nieta, Allende es retratado a partir de los efectos que su vida y su muerte dejaron en el marco de su familia. Se trata, en este sentido, de un retrato caleidoscópico que descentra a la figura de Allende y focaliza el efecto-Allende sobre sus familiares. Una de las constantes en quienes sintieron los alcances de ese

vínculo parece ser el silencio. En este sentido, Salomone y Gallardo proponen abordar el documental a partir de allí (el silencio que interrumpe la transmisión transgeneracional de la memoria traumática, el silencio como recurso enunciativo que escenifica los secretos de la biografía afectivo-familiar y el silencio como remisión a la dificultad para verbalizar y elaborar, en la transición chilena, los efectos asociados al trauma dictatorial). El silencio, de este modo, encarna tanto la estrategia de la familia para lidiar con su propio pasado trágico como la política oficial de amnesia decretada en la transición.¹² Frente a estas imposiciones, Marcia Tambutti Allende decide intervenir sobre la memoria familiar para sobreponerse a ese vacío y reinscribir a su abuelo y expresidente en el espacio público.

El borramiento de Allende en las políticas oficiales encuentra su correlato en la destrucción y el robo de los álbumes fotográficos de la Casa Presidencial de Tomás Moro el 11 de septiembre de 1973. Frente a la fijación de las imágenes del expresidente en su dimensión pública, omnipresentes en el exilio de la familia, su nieta se propone reunir las imágenes dispersas para recomponer los álbumes desaparecidos. En ese proceso, accede a diferentes archivos que le permiten conocer fotografías íntimas de Allende. El repaso minucioso por estas imágenes, escrutadas con una lupa, evidencia que se asume que se esconde allí la respuesta a un enigma. Si el documental parte de los vacíos existentes en torno a la figura privada de Allende y de las disyunciones generacionales propiciadas por las tragedias familiares, los integrantes de la nueva generación, o algunos de ellos, parecen suponer que en el contacto cercano con esas fotografías puede bordearse el enigma. La mirada de la retratista se problematiza a sí misma y se pregunta qué busca en las imágenes y qué ven los demás allí. Ante la miopía familiar, Tambutti Allende confía en la potencia del mirar atento y en la eficacia de devolverle a su abuelo la dimensión conflictiva, personal y afectiva que la historia política chilena también arrasó.

La elaboración del trauma supone la rearticulación de la subjetividad de Marcia Tambutti Allende y de su familia en coincidencia con el proceso de reorganización de los álbumes robados. Sin embargo, la composición del retrato íntimo de Allende no depende solo de la emergencia caleidoscópica de una multiplicidad de puntos de vista, de un atisbo de la variedad de efectos propiciados por su vida y por su muerte, y de la sumatoria de vestigios fragmentarios reunidos en imágenes, sino también de la reinscripción de Allende en el espacio público como pervivencia fantasmática. En este sentido, el registro de la exhumación de su cadáver en 2011, y de su posterior entierro definitivo (después de los ocurridos en 1973 y 1990), parece confirmar, como señala Vania Barraza, que se trata de una «ceremonia luctuosa incompleta, lo cual

12 Este desdoblamiento del silencio no deja de ser paradójico, dado que los propios integrantes de la familia Allende que silencian su recuerdo y las consecuencias trágicas de su muerte en la vida doméstica dedicaron una notoria actividad pública orientada a defender la memoria del expresidente y denunciaron consistentemente las políticas criminales de la dictadura.

–a su vez– revela un tratamiento fallido del pasado histórico» (98).¹³ En el marco del documental de Tambutti Allende, estas imágenes son inescindibles de episodios reparatorios que testimonian la tramitación personal/familiar del duelo. El documental se clausura con la elaboración de ese duelo interrumpido por la violencia del golpe de Estado, la devastación familiar y la dislocación de los vínculos filiales, pero también con la ocupación del espacio público, reconfigurado de manera simultánea a la elaboración del duelo privado.

Los retratos cinematográficos de Allende exceden los límites individuales. En ellos se cifran los modos en que las apropiaciones del rostro, la voz y el nombre de Salvador Allende se pliegan a las batallas epocales. Hans Belting señala que «el éxito del retrato residía en ofrecer una imagen especular de la sociedad, aun cuando la mostrase siempre en un rostro particular» (111). No se trata, en los retratos aquí estudiados, de hallar un reflejo directo de esos marcos histórico-sociales, sino de rastrear las maneras en las que sobre el rostro del líder de la Unidad Popular se inscribían los deseos y los temores, los combates y las derrotas de cada periodo. En este sentido, Miguel Littin, Patricio Guzmán y Marcia Tambutti Allende no parten hacia la búsqueda del verdadero rostro de Allende, no asumen que sus retratos develarán una esencia perdida de la identidad ni recomponen un rompecabezas con la finalidad de ordenar sus piezas. Sus ejercicios retratísticos asumen la historicidad de la propuesta, la variabilidad de la producción y la multiplicidad del sujeto histórico.

Esto se debe a que en el retrato se compromete siempre una relación. Jean-Luc Nancy señala al respecto que allí se materializan las ligazones conflictivas del retratista con el retratado, pero también con los sujetos ante quienes será exhibido. En esta dirección, los tres retratos dan cuenta de la pluralidad de Allende para sus retratistas y para las voces –populares o familiares, públicas o privadas, pasadas o presentes– que se pliegan en él. A su vez, también se evidencian las formas en las que los retratos, como sugiere Nancy, deciden evocar o invocar al retratado. La evocación del líder es ineludible en estos documentales. La relación afectiva con Allende asume el modo de una convocatoria de su recuerdo para Guzmán y Tambutti Allende. Sin embargo, es en la estrategia de la invocación donde se asienta su principal interés. En los retratos compuestos después de su muerte emerge la pregunta acerca de si es posible revivir un pasado individual-colectivo, político-afectivo y público-privado, si es posible devolverle a Allende su rol actuante y operante en el campo político presente y futuro.

Convertido en un icono de las marchas estudiantiles, presente en la revuelta de 2019, recuperado para el espacio urbano por las acciones de las brigadas muralistas, la figura de Allende parece detentar, en los últimos años, un espacio de mayor reconocimiento público y asumir un rol privilegiado en los movimientos sociales

13 En una referencia a *Post mortem* (Pablo Larraín, 2010), Sergio Villalobos-Ruminott señala la relevancia para la dictadura de disponer del cadáver de Allende de forma eficiente «para la producción del verdadero cadáver, esto es, la cancelación definitiva del proyecto de la Unidad Popular» (26).

críticos de las políticas neoliberales. Esta ubicación dialoga también con los desplazamientos experimentados por sus retratos: el retrato de intervención de Miguel Littin, orientado a construir una comunidad política y afectiva en su presente de conflictividad creciente, el retrato fúnebre de Patricio Guzmán, dedicado a rehabilitar la figura de Allende a través de una reescritura de la historia que incida en el contexto de la transición, el retrato privado-público de Marcia Tambutti Allende, destinado a evaluar la figura de su abuelo a través de los efectos dejados por su vacío en la familia y en el marco social. Los retratos eligen estrategias diversas (permean temporalidades heterogéneas, tejen voces y miradas, se desplazan del rostro individual al cuerpo colectivo, se inscriben en el contorno polémico de lo público y lo privado), pero asumen la necesidad presente y futura de recuperar la voz, el rostro y el nombre de Salvador Allende.

Referencias

- Aravena Núñez, Pablo. «La UP como utopía del pasado (A 43 años del golpe de Estado)», 2016. <https://forointernacional.uv.cl/images/Pablo-Aravena-La-UP-como-utopa-del-pasado.pdf>
- Barraza, Vania. *El cine en Chile (2005-2015). Políticas y poéticas del nuevo siglo*. Cuarto Propio, 2018.
- Belting, Hans. *Faces. Una historia del rostro*. Akal, 2021.
- Berger, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Gustavo Gili, 2006.
- Cabezas, Oscar Ariel. «Salvador Allende: el ocaso de una modernidad plebeya». *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, nº 24, 2021. https://www.researchgate.net/publication/352957028_Salvador_Allende_El_ocaso_de_una_modernidad_plebeya
- Cortés Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Colihue, 2011.
- Del Valle Dávila, Ignacio y Carolina Amaral. «A via chilena em debate: análise de *Compañero presidente* (1971) e *El diálogo de América* (1972)». *Significação*, nº 40, 2013. <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71676>
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, 2014.
- Domínguez, Nora. *El revés del rostro*. Beatriz Viterbo, 2021.
- Freedberg, David. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Sans Soleil, 2017.
- Galende, Federico. «Allende, Guzmán y la estructura mítica de los sueños». *Rayando los confines*. http://rayandolosconfines.com/critica_galende.html
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory*. Columbia University Press, 2012.
- Littin, Miguel. «El cine, herramienta fundamental». *La máquina de la mirada*, Ed. Susana Velleggia. Altamira/Incaa, 2009.

- Malosetti Costa, Laura. *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Montealegre Iturra, Jorge. «Salvador Allende: caricatura y monumento». *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n° 2, 2014.
- Mouesca, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Ediciones del Litoral, 1988.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Lom/Arcis, 1997.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Amorrortu, 2012.
- Ossa, Carlos. *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Ramírez, Elizabeth. «Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura». *Aisthesis*, n° 47, 2010. <https://revistaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/3274>
- Richard, Nelly. *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. Eduvim, 2015.
- Salomone, Alicia. «Una figura en sombras: Salvador Allende en filmes chilenos de postdictadura». *Kamchatka*, n° 17, 2021. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/18014/18905>
- Salomone, Alicia y Milena Gallardo. «Figuraciones del silencio en el relato memorial: *Allende, mi abuelo Allende*, documental de Marcia Tambutti». *América*, n° 51, 2018. <https://journals.openedition.org/america/2022>
- Scherbovsky, Natacha y Sebastián Russo. «Las memorias y las cosas». *VII Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA)*. Villa María, 26 al 30 de abril de 2022.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. «Los múltiples cuerpos del poder. Sobre la sobrevida del verdugo». *Hispanic Issues Online Debates*, n° 9, 2019. <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/202513>

ARTÍCULOS

NICOL A. **BARRIA-ASENJO**

DAVID **PAVÓN-CUÉLLAR**

HERNÁN **SCHOLTEN**

JOSÉ **CABRERA SÁNCHEZ**

JAIRO **GALLO ACOSTA**

JESÚS WILIAM **HUANCA-AROHUANCA**

ANTONIO **LETELIER**

ROSE **GURSKI**

GONZALO **SALAS**

TOMÁS **CAYCHO-RODRÍGUEZ**

ALBERTO **LEÓN**

JESÚS **AYALA-COLQUI**

FELIPE **LARREA MELGAREJO**

ANTONIO **RIVERA GARCÍA**

CLAUDIA **CAMPAÑA**

RICARD **HUERTA**

JOSÉ IGNACIO **VIELMA CABRUJA**

LAURA **GALLARDO FRÍAS**

PAOLA **VELÁSQUEZ BETANCOURT**

JOSEFINA **ARRIAGADA**

THÉO **MILIN**

MARIO **AMAHIRO TUKI**

VANINA **HOFMAN MATUSEVICH**

VALENTINA **MONTERO**

Estudios históricos y sociales sobre el trauma colectivo. Revisitando los efectos de la violencia política en contextos latinoamericanos

Historical and Social Studies on Collective Trauma.
Revisiting the Effects of Political Violence
in Latin American Contexts

Nicol A. Barria-Asenjo
Universidad de Los Lagos, Chile
nicol.barriaasenjo99@gmail.com

Antonio Letelier S.
Universidad de Santiago de Chile
antonio.letelier@usach.cl

David Pavón-Cuéllar
Universidad Michoacana
de San Nicolás de Hidalgo
davidpavoncuellar@gmail.com

Rose Gurski
Universidad Federal
de Rio Grande do Sul
rosegurski@ufrgs.br

Hernán Scholten
Universidad de Buenos Aires
hescholten@gmail.com

Gonzalo Salas
Universidad Católica del Maule, Chile
gonzalosalasc@gmail.com

José Cabrera Sánchez
Universidad Austral, Chile.
jose.cabrera@uach.cl

Tomás Caycho-Rodríguez
Universidad Científica del Sur, Perú
tcaycho@cientifica.edu.pe

Jairo Gallo Acosta
Universidad Cooperativa de Colombia/
Universidad Nacional de Colombia
jairogallo75@gmail.com

Alberto León
FLACSO, Ecuador
alberto3026@yahoo.es

Jesús Wiliam Huanca-Arohuanca
Universidad Nacional
de San Agustín de Arequipa
jhuancaar@unsa.edu.pe

Jesús Ayala-Colqui¹
Autor Corresponsal
Universidad Tecnológica del Perú
c24512@utp.edu.pe

1 Corresponsal Author: Universidad Tecnológica del Perú. <https://orcid.org/0000-0002-9059-5401> Autor Corresponsal: c24512@utp.edu.pe

Enviado: 30 mayo 2023 | **Aceptado:** 28 agosto 2023

Resumen

Este artículo explora el concepto de trauma colectivo y su aplicación en el contexto histórico y social de las sociedades latinoamericanas. La transferencia del término «trauma colectivo» desde el campo del conocimiento psicológico a la esfera social e histórica plantea preguntas sobre su legitimidad y marco conceptual. El estudio examina la fidelidad de esta transferencia conceptual y su relación con la comprensión psicoanalítica temprana de los fenómenos traumáticos. El contexto cultural europeo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX proporcionó la base para teorizar las consecuencias de experiencias intensas y violentas, lo que resultó en el concepto de «neurosis traumática», influenciado significativamente por el trabajo de Freud. El artículo discute la apropiación de herramientas psicoanalíticas en la crítica histórica y cultural para comprender eventos que desafían marcos tradicionales y la inteligibilidad social, como el Holocausto. La noción del trauma como una fuerza enigmática y recurrente en la experiencia histórica se explora a través del enfoque de los estudios del trauma. El artículo pone de relieve a destacados y destacadas académicas en este campo y su uso de conceptos psicoanalíticos, demostrando la preservación y aplicación significativa de estas nociones en la comprensión de fenómenos históricos y colectivos. Al acortar la brecha entre las experiencias psicológicas individuales y los traumas colectivos, los estudios del trauma ofrecen un enfoque único para interpretar y representar eventos que resisten las narrativas históricas tradicionales.

Palabras clave: Trauma colectivo, violencias políticas, resistencia política, sociedades latinoamericanas, heridas abiertas, estudios históricos y sociales.

Abstract

This research paper explores the concept of collective trauma and its application in the historical and social context of Latin American societies. The transfer of the term «collective trauma» from the field of psychological knowledge to the social and historical sphere raises questions about its legitimacy and conceptual framework. The study examines the fidelity of this conceptual transfer and its relationship with the early psychoanalytic understanding of traumatic phenomena. The European cultural context of the late 19th and early 20th centuries provided the basis for theorizing the consequences of intense and violent experiences, resulting in the concept of «traumatic neurosis», influenced significantly by Freud's work. The article discusses the appropriation of psychoanalytic tools in historical and cultural criticism to comprehend events that challenge traditional frameworks and social intelligibility, such as the Holocaust. The notion of trauma as an enigmatic and recurrent force in historical experience is explored through the lens of trauma studies. The article highlights prominent scholars in this field and their use of psychoanalytic concepts, demonstrating the preservation and meaningful application of these concepts in understanding historical and collective phenomena. By bridging the gap between individual psychological experiences and collective traumas, trauma studies offer a unique approach to interpreting and representing events that resist traditional historical narratives.

Keywords: Collective trauma, political violence, political resistance, Latin American societies, open wounds, historical and social studies.

Breve panorama de los estudios sobre trauma colectivo

Un primer aspecto que llama la atención sobre el sintagma «trauma colectivo» es la evidente traslación de un término nacido dentro de los márgenes de los saberes *psi* al espacio de lo social y lo histórico. Con toda traslación conceptual de un campo específico de conocimiento a otro surge la duda acerca de la legitimidad de tal desplazamiento. ¿Se trata de un deslizamiento meramente metafórico o se alude a la existencia de un mecanismo análogo que opera en ambos campos según una misma lógica? Respecto de este préstamo conceptual por parte de la investigación histórica, Rafael Pérez Baquero, tomando como referencia la semántica de los conceptos históricos de Reinhart Koselleck, plantea que las categorías con las que trabaja el discurso historiográfico y metahistórico provienen necesariamente de otras disciplinas, lo que implica que todo concepto histórico se constituye de manera metafórica. No obstante, el mismo Pérez Baquero señala que esta transferencia metafórica es una re-apropiación dentro del nuevo espacio semántico y disciplinar, lo que supone la adquisición de un nuevo significado conceptual. Ahora bien, ¿esta re-apropiación del concepto implica su desnaturalización respecto de la constitución y funcionamiento lógico del concepto en su espacio de origen? Planteado de forma más directa, ¿el concepto de trauma, en el marco de los estudios históricos y sociales, implica mecanismos de operación diversos de aquellos que el término encerraba en su espacio de formulación original?

Una particularidad de esta específica traslación conceptual es que su uso en el campo histórico-social no resulta meramente metafórico, sino que mantiene una fidelidad a los mecanismos comprensivos que el término tenía en su contexto de formulación y, más específicamente, con la concepción que el psicoanálisis formuló tempranamente respecto de los fenómenos traumáticos.

Pérez Baquero señala que el contexto cultural europeo de finales del siglo XIX y principios del XX sentó las bases para el surgimiento de la teorización sobre las consecuencias de ciertas experiencias caracterizadas por su intensidad y violencia, lo que abarcó un espectro muy amplio de preocupaciones, las que transcurrieron desde la reflexión sobre los accidentes ferroviarios hasta los efectos tardíos del abuso sexual en la economía psíquica de la persona adulta, pasando por las consecuencias emocionales de los veteranos de la Primera Guerra Mundial. Esta reflexión terminó por decantarse alrededor de la categoría general de «neurosis traumáticas», en cuya formulación concurre determinadamente el trabajo de Freud. Para Pérez Baquero, desde los *Estudios sobre la histeria* hasta la reflexión de *Más allá del principio de placer*, es posible apreciar que el trauma fue concebido por Freud como la proyección en la actualidad de una experiencia abrumadora del pasado, cuyo retorno desgarrar la continuidad de la coherencia temporal, y que encuentra su fundamento en la incapacidad para aprehender la experiencia en un marco de representación y significación subjetiva. Este encadenamiento entre imposibilidad de representación, retorno compulsivo e infiltración del presente por el pasado es lo que la historiografía habría descubierto como una estructura que,

más allá del desplazamiento metafórico, compartirían ciertos eventos colectivos con la conceptualización del trauma por parte del psicoanálisis.

La historiografía y la crítica cultural recurrieron al psicoanálisis al advertir la utilidad de sus mecanismos interpretativos en la comprensión de ciertos eventos caracterizados por un colapso de los marcos civilizatorios y los límites de la inteligibilidad social, eventos de tal naturaleza que desafiaban la capacidad de la historia para articular un discurso acerca de un pasado que escapaba a las posibilidades de representación, de manera tal que se transformaba en un enigma que retornaba fantasmáticamente sobre la experiencia del presente. En particular, fue el Holocausto el evento histórico sobre el cual recayó inicialmente la estrategia de interpretación que hibridó las herramientas de la historia con los recursos interpretativos del psicoanálisis.

Fue en el marco del debate entre intelectuales alemanes –a mediados de la década de 1980, conocido como la *Historikerstreit* (la querrela de los historiadores)– que se puso en primer plano el carácter traumático del Holocausto en la constitución de la historia e identidad alemana. Uno de los principales referentes de esta polémica intelectual fue el historiador Saul Friedländer (*Memory, History, and the Extermination of Jews of Europe*), para quien el Holocausto constituye un evento histórico inconmensurable, es decir, que se resiste a entrar en los márgenes de la representación histórica del pasado, lo que implica aproximarse a él como si se tratase de una experiencia colectiva en la que se pone de manifiesto una estructura análoga a la del trauma, cuestión que supone no solo el problema de cómo representarlo, sino también la de su retorno compulsivo sobre la experiencia del presente y los efectos que sobre el trabajo del historiador suscita la relación con un pasado que, en lugar de presentarse a una distancia que permita una relación reflexiva, lo somete al problema de una temporalidad que no cesa de suceder.

La reflexión sobre el Holocausto a través de la mediación de la conceptualización psicoanalítica ha dado pie a la consolidación de un campo de estudios conocido como *Trauma Studies*, dentro del cual destacan los nombres de Shoshana Felman, Dori Laub, Cathy Caruth, Dominick LaCapra,² Saul Friedländer («Trauma, Transference and “Working Through”»; «Introduction») y Eric Santner, entre sus más destacados y destacadas exponentes. Sin entrar a detallar los aportes y conceptualizaciones específicos de cada uno de los y las autoras recién referidas, podemos señalar que el uso que hicieron de conceptos psicoanalíticos tales como trauma, repetición, *acting out*, trabajo de duelo, fetichismo o transferencia da cuenta del uso de las herramientas conceptuales del psicoanálisis sin desnaturalizarlas por efecto de una cuestionable traslación desde el espacio de comprensión individual y clínico –específico del saber psicoanalítico– al terreno de la interpretación de fenómenos históricos y colectivos. Si bien el propio Freud supuso una continuidad entre los fenómenos psíquicos individuales y los colectivos, lo que haría de toda psicología una psicología social, el campo de los *Trauma Studies* no ha

2 Para profundizar véase: *Escribir la historia, escribir el trauma; Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica; Representar el Holocausto: historia, teoría, trauma; Historia y memoria después de Auschwitz.*

operado según una simple equivalencia de la experiencia individual con la colectiva en lo que concierne al uso de los conceptos psicoanalíticos a los que ha echado mano, sino que se fundamenta en la capacidad de los conceptos psicoanalíticos para operar como matrices comprensivas e interpretativas de fenómenos en los que se pone en juego el impasse de la representación y la dislocación de la experiencia temporal, es decir, recogen la lógica interna al concepto de trauma como mecanismo que permite una aproximación reflexiva a eventos de naturaleza social sin que estos se vean forzados a adaptarse a las formas de un evento psíquico individual. Se trata precisamente de reconocer a nivel social e histórico los efectos que el impacto de la violencia extrema tiene sobre los mecanismos de representación cultural y sobre los flujos recursivos de eventos que, aunque ya acaecidos, siguen teniendo repercusiones sobre los procesos de significación del presente.

El desarrollo de investigación y teorización sobre memoria y traumas colectivos no se ha reducido solo al mundo anglosajón y al pensamiento europeo continental, ya que también ha visto un amplio e interesante despliegue en el escenario latinoamericano. En este escenario sociogeográfico tuvieron lugar cruentas dictaduras militares, que se extendieron entre las décadas de 1960 y 1980, eventos que han movilizad el trabajo reflexivo sobre trauma colectivo. Cabe destacar que en este contexto el trabajo académico ha estado fuertemente ligado a un activismo político que ha buscado incidir directamente sobre la transformación de las condiciones estructurales que fueron propulsoras de la violencia política; de hecho, Elizabeth Jelin, una de las más destacadas investigadoras latinoamericanas sobre violencia política y memoria colectiva, ha señalado que en el Cono Sur el impulso inicial para sostener un trabajo reflexivo sobre la experiencia traumática que supusieron las dictaduras surgió inicialmente desde las organizaciones de la sociedad civil, las que generaron un clima social de reivindicación de la memoria que movió a la academia a ocuparse de un problema legitimado por las demandas de diversos actores sociales.

Capitalismo y violencia política en Latinoamérica en el siglo xxi

Dentro del panorama latinoamericano, resulta insoslayable el aporte de Ignacio Martín-Baró en la conceptualización de los efectos de la violencia política. Bajo la categoría de trauma psicosocial, Martín-Baró destacó el rol que juegan las estructuras e instituciones estatales tanto en el origen como en la propagación de los traumas colectivos, y el hecho de que estos afecten a una colectividad de manera general al impactar sobre sus formas de organización y vinculación social de manera amplia y profunda, y no solo a las víctimas directas de la violencia. Su perspectiva destaca también que los traumas psicosociales, al tratarse de fenómenos eminentemente colectivos, implican que su elaboración requiere de estrategias de carácter social y no solo de apoyo clínico individual a las víctimas; en otras palabras, que su tramitación requiere de acciones que

por fuerza pasan por el reconocimiento social y la movilización de transformaciones políticas que asuman el conflicto desde una perspectiva democrática.

Martín-Baró no solo reflexionó e investigó sobre la violencia política en Latinoamérica, sino que fue víctima de ella, y fue asesinado por militares salvadoreños el 16 de noviembre de 1989, exactamente una semana después de la caída del Muro de Berlín. Esta caída, la disolución de la Unión Soviética y la desaparición del socialismo real en Europa Oriental marcaron el final de la Guerra Fría, la que, en el contexto latinoamericano, provocó varias formas de violencia política derivadas generalmente de las estrategias represivas de grupos criminales y Gobiernos autoritarios controlados o respaldados por los Estados Unidos, aunque también a veces asociadas con las acciones insurreccionales, revolucionarias y guerrilleras de movimientos inspirados o apoyados por el bloque socialista.³ A medida que la Guerra Fría se fue calmando y apagando entre los años 1980 y 1990, la situación en Latinoamérica mudó completamente, se presenció el final de las dictaduras del Cono Sur, los procesos de reconciliación y democratización, los diálogos de paz y la deposición de las armas de las principales guerrillas centroamericanas.

La distensión del final del siglo xx despertó grandes esperanzas en América Latina, pero la violencia política no se acabó y ni siquiera se atenuó en la región durante el primer cuarto del siglo XXI, sino que solo se transformó. Dejó de asociarse con la confrontación entre los dos bloques rivales de la Guerra Fría para derivar principalmente de uno solo de ellos, el que salió triunfante, el capitalista, cuyas expresiones violentas han podido liberarse bajo formas neoliberales y recientemente neofascistas. Bajo estas formas y otras más, la violencia del capitalismo se ha desatado, exacerbado y expandido libremente, no encontrando ya una resistencia política suficiente y efectiva respaldada por un poder capaz de contrabalancear el capitalismo.

Es verdad que los regímenes progresistas y populistas de la izquierda latinoamericana del siglo XXI buscaron poner ciertos límites a los excesos neoliberales y neofascistas del capitalismo, pero siempre siguiendo la dinámica del sistema capitalista, por lo que no pudieron hacer mucho ni contra ella ni contra la violencia de sus estructuras. Incluso en estos regímenes la falta de resistencia ha hecho que la violencia pueda ejercerse y desenvolverse predominantemente de modo estructural y en el plano social, cultural y económico, sin requerir siempre ni politizarse ni volverse directa y abierta para enfrentarse a lo que resiste políticamente contra ella. Sin embargo, aunque haya perdido terreno ante otras expresiones violentas del sistema capitalista, la violencia política persiste en América Latina y sigue siendo generalmente una prolongación de la violencia del capital cuya comprensión exige tener una idea clara sobre los recientes avances y desarrollos del capitalismo en la región (Rivas Vasconcelos).

Con excepciones bien conocidas como Cuba y Venezuela, las tendencias económicas dominantes de los países latinoamericanos en el primer cuarto del siglo XXI han

3 Véase Vanni Pettinà; Maite Cristina Lopez Loria.

sido hacia una consolidación de la economía de mercado, hacia una cada vez mayor extracción de recursos naturales, hacia una progresiva integración regional en el sistema capitalista globalizado, hacia una liberalización financiera sin precedentes y hacia una creciente apertura al comercio internacional, a la inversión extranjera y a la implantación de bancos y corporaciones transnacionales (Bértola y Ocampo). Todo esto ciertamente ha puesto en circulación cantidades ingentes de riqueza y ha creado oportunidades insospechadas para la inversión y el crecimiento. Sin embargo, en la realidad concreta, los saldos finales de las mutaciones de los últimos veinticinco años han sido negativos, y se observa por lo general una devastación del medioambiente, una mayor dependencia de las economías latinoamericanas en relación con las grandes potencias económicas, una mayor vulnerabilidad de las mismas economías ante las fluctuaciones del mercado global y ante la volatilidad de los precios de las materias primas, un creciente riesgo de crisis financieras, una mayor concentración de la riqueza y del poder económico en pocas manos y una agudización de las desigualdades en el ingreso y en las condiciones de vida, con altos niveles de miseria y de exclusión social (Robinson, «Latin America in the New Global Capitalism»; *América Latina y el capitalismo global*).

Tanto las desigualdades como la miseria y la exclusión constituyen manifestaciones claras de una violencia estructural del capitalismo (Galtung, «Violence, Peace, and Peace Research»; «The Specific Contribution of Peace Research to the Study of the Causes of Violence») que puede llegar al extremo del clasicidio y del genocidio estructural (Leech). Además de producir efectos violentos criminales, esta violencia estructural suele generar también tensiones y conflictos que provocan a su vez formas reactivas-represivas de violencia política (Galtung y Höivik; Galtung y Fischer). Una situación típica y crónica en Latinoamérica, especialmente en México, Colombia y Brasil, es aquella en la que poderes gubernamentales y económicos utilizan al aparato represivo estatal (Policía y/o Fuerzas Armadas) y a grupos criminales o paramilitares contra organizaciones políticas y movimientos sociales que aspiran a cambios estructurales y que protestan o luchan contra la violencia del capital y de sus estructuras.

Otro caso común de violencia política del capitalismo en el contexto latinoamericano ha sido la persecución de activistas y líderes comunitarios, particularmente defensores del territorio y del medioambiente, que se oponen a grandes proyectos económicos públicos o privados a menudo encuadrados en un capitalismo periférico, dependiente y extractivista basado en la explotación de recursos naturales y en la exportación de materias primas. Esta forma de violencia política se ha incrementado exponencialmente desde el umbral del siglo XXI.

Finalmente, entre 2012 y 2022, Latinoamérica se ha convertido en la región más peligrosa del mundo para los defensores ambientales, y concentra el 68 % del total de los 1.733 ambientalistas asesinados a nivel global (Gómez Durán).

Otra lista encabezada por América Latina es la de periodistas asesinados a causa del ejercicio de su profesión (Nagourney). El asesinato es el más extremo de los medios utilizados por los poderes económicos y políticos para acallar voces críticas y opositoras,

pero hay muchos otros medios que han constituido tradicionalmente el recetario de la censura y que se han practicado en casi todos los países latinoamericanos durante el siglo XXI, como las amenazas, las expurgaciones de información, los encarcelamientos, los secuestros extrajudiciales, las torturas o simplemente el despido por la empresa periodística. En todos los casos, tenemos expresiones de violencia política encaminadas a sofocar la denuncia de una verdad que se refiere a menudo a la violencia estructural del capitalismo, ya sea de manera directa o indirecta, remitiendo a sus efectos, entre ellos, otras formas de violencia política.

Ahora bien, junto con estas cuestiones generales, resulta pertinente analizar algunos rasgos o formas específicas a partir de algunos episodios particulares en la historia reciente de la región.

Radiografía de la violencia política en Perú y en el Estado Plurinacional de Bolivia durante el siglo XXI

Hobbes planteaba que el Estado, en términos de utilidad, fue instaurado para anular el estado de naturaleza, donde el ser humano vivía en constantes guerras y pugilatos (Talancón). A partir de aquella transición, el Estado es el organismo que garantiza la tranquilidad, la paz, la libertad y los derechos humanos. No obstante, en el caso del Perú, con el surgimiento de las organizaciones subversivas como el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) de las dos últimas décadas del siglo XX, el resultado fue una destrucción en términos políticos y la cifra de muertos a causa de la guerra interna llegó a los niveles más altos de la región. Para Carlos Iván Degregori y la Comisión de la Verdad y Reconciliación, el número total de personas fallecidas y desaparecidas a causa del conflicto armado interno se puede estimar en 69.280, en un intervalo de confianza al 95 %, cuyos límites superior e inferior son 61.007 y 77.552, sucesivamente. El PCP-SL fue responsable por lo menos del 46 % de víctimas mortales; otros 30 % provocadas por agentes del Estado peruano; y 24 % de los mismos fueron ocasionados por otros agentes o circunstancias como rondas campesinas, comités de autodefensa, MRTA, grupos paramilitares, agentes no identificados o víctimas de enfrentamientos o situaciones de combate armado (Huanca-Arohuanca et al.). Sin lugar a dudas, los datos mostrados por la entidad y las y los estudiosos sobre el conflicto armado son criterios insoslayables para entender e imaginar la época del terrorismo en los Andes centrales y el Cono Sur del Perú.

En este sentido, el debilitamiento y la violación del Estado de derecho a causa de las organizaciones insurgentes se constituye como la antesala de una crisis política que, años más tarde, en el 2020, presenció Perú. Pero, antes de llegar a ese apartado, conviene realizar un balance de los datos presentados en el párrafo anterior.

Resulta muy preocupante que del total de personas asesinadas el 30 % corresponda directamente al Estado peruano, específicamente al Gobierno de Alberto Fujimori

(1990-2000), en el que el poder se utilizó para generar violencia y terror a las poblaciones no solo golpeadas por los sediciosos, sino por la pobreza y la discriminación étnica como paradoja de un pueblo hasta ahí sin memoria. En esa cadena de ideas, los acontecimientos de la guerra interna obedecen a la violencia política como expresión del «empleo de la fuerza para conquistar o para ejercer el poder» (Talancón 19), ya sea de los insurgentes como del Estado peruano frente a los grupos vulnerables que en su mayoría fueron indígenas ubicados en el sur y centro del territorio andino. Cabe señalar al respecto que la variedad de víctimas ocasionadas por las Fuerzas Armadas son mujeres rurales, y se trata de víctimas ubicadas, programadas e institucionalizadas (Crisóstomo), e intencionalmente colocadas por el Gobierno en el ojo del huracán de terror. Si bien el Gobierno de Fujimori fue señalado como culpable de los daños múltiples a la dignidad humana, todavía quedan voces que salen al oído de los derechos humanos reclamando justicia.

Ahora bien, con el retorno de la democracia, Perú ha vivido momentos de paz a inicios siglo XXI, pero a finales de la segunda década se codificaron una serie de sucesos que nuevamente debilitaron el sistema democrático. Todo comenzó con la caída de Pedro Pablo Kuczynski (2016-2018), dado el ácido confrontamiento con la bancada de Fuerza Popular dirigida por Keiko Fujimori, hija del exdictador Alberto Fujimori; luego, con la llegada del vicepresidente Martín Vizcarra (2018-2020) a la Presidencia, se dio lugar a una nueva dinámica de enfrentamientos con el Congreso, pero esta vez con un presidente que gozó de mayor legitimidad de la ciudadanía por adoptar una agenda anticorrupción y políticas de resguardo ante la COVID-19 (Dargent y Rousseau). Pero el hecho de no tener una bancada propia debilitó al Gobierno de Vizcarra y lo llevaría a su vacancia; a partir de ahí, el banquillo presidencial estaría destinado para Manuel Merino (2020). No obstante, las múltiples protestas en su contra lo llevarían a su renuncia en menos de cinco días, trasladando a la Presidencia al veterano político e investigador Francisco Sagasti (2020-2021), con el que acabaría el periodo de Gobierno y, a la vez, se prepararía la llegada del Bicentenario de la Independencia del Perú.

En medio de una vasta circulación de discursos y comentarios xenófobos y racistas contra otros/as candidatos/as y grupos étnicos y culturales, tuvieron lugar las elecciones presidenciales y congresales de 2021, en las que resultó como ganador Pedro Castillo Terrones (2021-2022), quien fue profesor y luchador sindical en el norte del Perú (Huanca-Arohuanca, «Turbulencias en el paraíso y gobierno-(sin)rumbo»). Una vez llegado al Gobierno, el timón político se vería en disputa nuevamente con aquel Congreso fujimorista que fue la partera de la vacancia de los Gobiernos entre 2016-2021. Esta vez, el argumento para vaciar de poder al presidente sería un supuesto golpe de Estado anunciado el 7 de diciembre de 2022, aplaudido por la mayoría de peruanos y peruanas, pero que no se materializó, debido a que el Congreso armaría como caballo de batalla a dicho anuncio (hecho por el presidente en curso) y, posteriormente tomaría medidas drásticas que pusieron a Castillo Terrones tras el imperio legal. En ese marco de contingencias, en Perú estalló una serie de protestas sociales contra la vicepresidenta Dina Boluarte (2022), quien

asumiría el Gobierno y entraría al libro de la historia como la primera mujer presidente de la República del Perú. La crisis política desatada por el manejo antidemocrático y las protestas contra el Gobierno retrotraen heridas y la dimensión de violencia política del Estado frente a las poblaciones indígenas del sur peruano que no reconocen ni aceptan, en la actualidad, al Gobierno de Boluarte o al Congreso.

Para la Organización de Naciones Unidas (ONU) y otras instituciones internacionales y nacionales existe una enorme preocupación, ya que la violencia desatada en Perú por el Gobierno suma hasta la actualidad más de 67 personas muertas. Todas ellas fueron ejecutadas por la Policía Nacional del Perú y las Fuerzas Armadas como contrarrespuesta a las marchas sociales en el país, bajo el pretexto de cero reuniones, a pesar de que la Constitución Política de 1993, en su artículo 2 numeral 12 permite las reuniones pacíficas; es más, en su artículo 46 expresa: «nadie debe obediencia a un gobierno usurpador, ni a quienes asumen funciones públicas en violación de la Constitución y de las leyes» (Constitución Política del Perú 14). De acuerdo con la sociedad civil en protesta, el Gobierno de Boluarte no es legítimo, porque carece de representatividad mayoritaria; solo aquello explicaría su maniobra política de genocidio contra la población civil. Así,

como en el pasado inmediato, la violencia política continúa siendo un medio para dominar a otros y establecer, cambiar o preservar determinado orden social. Esta constante relación entre poder y violencia hace que la violencia política sea un tema complejo con consecuencias sociales, políticas y psicológicas, entre otras, de vital importancia para los seres humanos (Barreto y Borja).

La amenaza bajo premisas falsas, en complicidad con los medios de manipulación mediática, es el ejercicio de un grado letal de violencia política y remite a una oscura secuela psicológica a sus circunscritos habitantes, en su mayoría indígenas, tal como ocurría en la década de 1990. Dominar a la población civil para preservar el poder es una modalidad de ejercicio de la autoridad que se acerca a los círculos ideológicos fascistas o los llamados ultraderechistas en Latinoamérica. Por ende, el argumento que utiliza el Estado para justificar la violencia política en la actualidad recuerda un tanto a lo que ponían como discurso los grupos sediciosos, pues sostenían que sin derramamiento de sangre no se podría lograr la armonía perenne (Mansilla). Lo que está haciendo el Gobierno de Boluarte es apostar por la violencia contra mujeres y universitarios que marchan pacíficamente en las calles de la capital, solo por el mero hecho de protestar y formar parte de las organizaciones indígenas de la Sierra sur del país.

Pero, la violencia política no es un hecho aislado solo para Perú, sino que ocurre en otros lugares del mundo y especialmente en América Latina, convirtiéndose así en la mejor herramienta para ejercer la hegemonía en los Gobiernos de dictadura militar, independientemente de si son de izquierda o de derecha. Uno de los casos más controversiales fue el golpe en el Estado Plurinacional de Bolivia, donde el líder del Movimiento al Socialismo, Evo Morales (2006-2019) cayó después de casi catorce años en el poder. Atravesada por una grave crisis política, Bolivia quedó sumergida

en una tensión social que implicaba denuncias de fraude electoral y protestas sociales que colocarían al poder a Jeanine Áñez (2019-2020) (Velasco et al.), pero con serios cuestionamientos que la llevarían más adelante a cumplir una condena de 10 años por incumplimiento de deberes, acciones contrarias a lo estipulado en la Constitución. Dicho de otro modo, en aquella batalla entre bandos contrarios, estos se «creían campeones de la democracia, interpretaban los acontecimientos del país a través de un lente de razonamiento motivado y actuaban con visiones sorprendentemente diferentes de lo que más importa para la democracia» (Velasco et al. 228-229). Sin embargo, la historia ha demostrado en su devenir y proceso que en Bolivia hubo un golpe de Estado, así como también es posible confirmar el uso de la fuerza contra los naturales que levantaban la mano para apoyar a la corriente ideológica de Evo Morales.

Como se aprecia en el recuento relativo de la violencia política en ambos países, a lo que se añade una enfermedad letal que por poco devoró a la especie humana, existen paralelismos económicos, políticos, ideológicos y sobre todo culturales muy cercanos. Aparte de que ambas naciones proceden de un mismo linaje tahuantinsuyano que dio apertura y presencia a una mujer como presidenta interina, pero por la sed de permanecer en el cargo, quedaron devorados por el poder, perdieron así la inserción del camino democrático libremente aceptados por sus pueblos; más adelante, una y otra fueron acusadas por implementar un genocidio sistemático contra la gente de oposición que marchó en las calles.

En tal caso, parece ser que en los Estados mencionados ocurre el «efecto globo» que hace referencia al escenario en el cual las medidas de seguridad destinadas a erradicar actividades ilegales solo provocan cambios en la estrategia criminal, entre los que se incluyen actos de violencia política (Arce y Reales) y racismo excluyente por parte del Estado Boliviano y Peruano hacia la sociedad civil que terminó con severos traumas o paranoias. Por último, es conveniente resaltar el salto de fe que deriva de la reconstrucción de la Bolivia katarista y la nación incaica sobre la base de la pluridemocracia multidentitaria-pluricivilizatoria, además de que los Gobiernos de turno entiendan que la voz de Dios –la voz del pueblo– sigue siendo la que define el curso de la historia política.

Colombia y Venezuela: lo que no se escucha retorna como protesta

Entre abril y junio de 2021, cientos de miles de personas salieron a las calles de Colombia para manifestarse en contra de una reforma tributaria que se quería imponer en el Gobierno de Iván Duque (2018-2022) a través de su ministro de Hacienda Alberto Carrasquilla. Estas protestas y manifestaciones tuvieron como consecuencias una serie de abusos por parte de la fuerza pública que salió a reprimir dichas manifestaciones:

La ONG Temblores registró el uso de violencia homicida, física y sexual y, en el informe elaborado junto a Indepaz, señalan que entre el 28 de abril y el 28 de

junio de 2021 hubo 75 asesinatos (44 con presunta autoría de la Fuerza Pública), 83 víctimas de violencia ocular, 28 víctimas de violencia sexual, 1.832 detenciones arbitrarias y 1.468 casos de violencia física, para la sumatoria total de 3.486 casos de violencia policial. Por su parte, el Estado colombiano registró 1.253 policías heridos (Rodríguez párr. 7).

Algo que resulta notable de estos hechos es que, en muchos casos, las heridas siguen abiertas dos años más tarde. El Gobierno del presidente Petro, electo para gobernar a Colombia durante el periodo 2022-2026, ha tratado de hacer gestiones para que las y los miembros de la primera línea –en su mayoría jóvenes– que fueron encarcelados por participar en dichas manifestaciones recuperen la libertad. Esto ha causado mucha controversia en los sectores inclinados hacia la derecha política en Colombia, que manifiestan que estas personas que participaron en las protestas durante el año 2021 eran delincuentes y terroristas, lo que fue rechazado por el propio presidente desde el inicio de su Gobierno. En enero de 2023, en la ciudad de Cali, en este contexto, Duque llegó a decir:

La primera línea no fue más que una actitud defensiva para no dejarse matar, para proteger un barrio o una comunidad, una juventud; para no dejarse matar. Que no debió haber existido, pues claro que no debió haber existido porque jamás debió haberse dado la orden de atacar, como enemigos, a la gente que protestaba. Simplemente, habría que abrir el palacio y hablar y dialogar, eso era todo, pero no fue así. La respuesta fue criminal y obviamente hubo una reacción, una defensa de la ciudadanía. Es que a la ciudadanía no se le debe violentar, en mi opinión⁴ (*Infobae*, 2023).

Las manifestaciones y protestas del 2021 no solo fueron la consecuencia de una reforma tributaria injusta, sino que del malestar de muchas personas que han vivido durante décadas situaciones de precariedad, pobreza, desigualdad y exclusiones de todo tipo. Llamar terroristas a estas personas que participaron en las manifestaciones y protestas desde la «primera línea» es criminalizar el malestar social.

Un panorama similar se puede apreciar en el caso de Venezuela, donde fueron las y los jóvenes que, en 2017, salieron a las calles cuando el Tribunal Supremo de Justicia le quitó facultades a la Asamblea Nacional. Al convocarse marchas por ese hecho surgió una primera línea, «La Resistencia», que acompañó durante meses a los y las marchantes opositoras al Gobierno.

Algunos se preguntarán: ¿qué es eso que motiva a la juventud a salir a las calles sin temer las consecuencias? Nosotros y nosotras afirmamos que estas y estos jóvenes salen a las calles precisamente porque no tienen nada que perder. Desde una marginación y precariedad histórica acrecentada por medidas políticas y económicas que cada vez

4 «La Primera línea no son terroristas», dijo Gustavo Petro desde Cali. *Infobae*, enero, 2023.

los colocan en un «sin futuro», no quedan otras opciones que abocarse a la protesta como método de construcción de otra alternativa.

Es posible afirmar, además, que en el marco de esas manifestaciones y protestas han logrado ser parte de «una primera línea que, en las protestas en países como Venezuela, son consideradas como defensores de manifestantes frente a la violencia policial».

Dichas manifestaciones políticas se han constituido como un espacio participativo donde se pueden reunir diferentes sujetos que han sido excluidos: jóvenes de sectores populares, desempleados o con trabajos precarios, miembros de pueblos indígenas y de las disidencias sexuales, mujeres que consideran que su situación debe transformarse en una sociedad que las coloca en una situación de exclusión y negación. El asunto está en que quienes protestan, quienes se colocan en las primeras líneas de estas protestas, en vez de ser escuchados, son criminalizados, así que el ciclo manifestación-violencia se sigue perpetuando.

Las protestas de jóvenes en Colombia y Venezuela nos permiten ver el retorno de ese malestar que nunca pudo ser elaborado a lo largo de la historia de estos países (situación que es transversal en Latinoamérica). En síntesis, las y los jóvenes y sus protestas, pese a su intensidad, aparecen como eso que no se quiso abordar y, por tanto, retorna, ya no como malestar subjetivo, sino como un acto de protesta.

En Colombia se ha negado sistemáticamente la violencia como parte estructural de su historia, la situación es similar en Chile, Argentina, México, Perú, Brasil y una extensa lista. Esta negación es lo que ha traído un retorno insistente de violencia durante muchos años, y bajo otras formas que aún están por ser configuradas.

En la famosa frase del psicoanalista francés Jacques Lacan: «la historia es el pasado historizado en el presente» (27), podemos comenzar a entender el efecto retroactivo del presente en el pasado. En este punto nos podemos servir de lo que plantea el psicoanálisis para entender que no hay que desenterrar traumas del pasado, ocultos, sino escuchar cómo un sujeto desde un presente retroactivo enlaza el pasado con el futuro.

Colombia y Venezuela alguna vez fueron una especie de nación: «la Gran Colombia» (1819-1831), después de la expulsión de los españoles de esos territorios. Este proyecto de gran nación –que incluía a los que hoy se conocen como Panamá, Venezuela, Colombia y Ecuador– era el sueño de Bolívar.

La Nueva Granada se unirá con Venezuela, si llegan a convenirse en formar una República central (es decir, si se alejan del sistema federal). De cumplirse el requisito señalado, «esta nación se llamaría Colombia como un tributo de justicia y gratitud al creador de nuestro hemisferio» (Bolívar 48).

Hoy en día las dos naciones se encuentran en una serie de problemáticas tratando de ser una «gran nación»; una tratando de dar un giro llamado «progresista» en medio de una historia de Gobiernos de derecha y ultraderecha que la rigieron durante toda su historia republicana, la otra intentando hacer sobrevivir un Gobierno que se trató de denominar «socialismo del siglo XXI», pero que ha tenido un sinnúmero de problemas en la última década. Tanto del uno como del otro lado lo que se muestra es

que, históricamente, los malestares y demandas de las poblaciones que habitan esos territorios no fueron escuchadas, las élites en esos países no han podido construir espacios de escucha de esas poblaciones, y que incluso las respuestas han sido de tipo militar, tratando de acallar esas demandas y malestares.

Colombia vivió durante casi todo el siglo xx en estado de sitio, medida que, gracias a la Constitución de 1886, se podía establecer mediante el artículo 121, otorgando facultades extraordinarias al presidente para expedir decretos y normas, y así «defender los derechos de la Nación o reprimir el alzamiento». En un informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) en 1981 se dice que,

si bien el estado de sitio había sido implantado con carácter esporádico antes de 1948, a partir de ese año su vigencia se ha tornado periódica convirtiendo su carácter transitorio en un sistema casi permanente, bajo consideraciones tendientes a combatir la violencia política y común en las zonas rurales y, en los últimos años, en los sectores urbanos del país [...]. El mantenimiento sistemático del estado de sitio da lugar a un régimen de excepción cuya prolongación indeterminada afecta el funcionamiento institucional del Estado de derecho colombiano

Y así fue que el Estado colombiano, a través de sus diferentes Gobiernos, usó en el transcurso del siglo xx esa facultad que estaba en la Constitución para «establecer el orden y defender a la nación», reprimiendo militarmente todo lo que sonara a alzamiento. Además, estas fuerzas militares, que incluían a la policía, tenían la facultad de juzgar a civiles, la que utilizaron para condenar a quienes manifestaban sus descontentos, a quienes protestaban desde su malestar, y las Cortes Marciales se convirtieron casi en una justicia paralela.

En Colombia no hubo dictaduras como en casi todos los países en Latinoamérica, a excepción de un corto periodo (1953-1957) dirigido por el general Gustavo Rojas Pinilla. Por ese motivo, las y los políticos colombianos se jactaban de que Colombia era: «la democracia más antigua de América Latina», situación que pudo sostenerse gracias a un régimen militar indirecto. Lo paradójico es que esta democracia –o Gobiernos civiles– tiene una historia mucho más violenta que cualquier régimen militar en Latinoamérica. Por ejemplo, el Gobierno militar de Rojas Pinilla se enfocó en perseguir toda disidencia, sobre todo aquella que oliera a comunista, pero los Gobiernos civiles no fueron diferentes y son responsables de muchas persecuciones y muertes de miembros de agrupaciones que, para los diferentes Gobiernos, eran señalados como «peligrosos» para ese orden. En enero del 2013, el Estado colombiano fue condenado por la CIDH por la persecución, tortura y el asesinato de más de seis miembros del partido político Unión Patriótica.

Venezuela tuvo una historia similar a la colombiana y, con un Gobierno militar en el siglo xx comandado por Marcos Pérez (1953-1958), la persecución en este país también se enfocó en las y los comunistas y en todo partido o movimiento opositor. Tanto en Colombia como en Venezuela los Gobiernos militares fueron implantados poco tiempo después de que fueran aplacados movimientos políticos reformistas y

progresistas como los de Jorge Eliécer Gaitán, asesinado en 1948, y el golpe de Estado a Rómulo Gallegos en Venezuela ese mismo año. Estos dos políticos querían introducir reformas a la política de cada país, eran liberales reformistas que trataban de representar esas demandas de los que históricamente no habían podido ser escuchados, y otra vez surge la pregunta: ¿Qué pasa con eso no escuchado, con eso no tramitado, con esos malestares y descontentos sociales? La respuesta en este escrito es que eso «retorna», y lo hace de las peores maneras, de unas maneras violentas.

Al ser acalladas y eliminadas las posibilidades de que las poblaciones históricamente más precarizadas, violentadas y excluidas pudieran tener Gobiernos reivindicativos y pudieran ser escuchados sus reclamos sociales, la respuesta fue, como lo muestra el caso de Colombia, el surgimiento de las guerrillas, que todavía en el siglo XXI persisten en su lucha. Una situación aparentemente diferente vivió Venezuela en la segunda mitad del siglo XX: durante más de tres décadas la bonanza petrolera aplacó las protestas sociales y los pocos intentos guerrilleros fueron desarticulados inmediatamente. Ese periodo de relativa tranquilidad se acabó con el estallido del Caracazo en el año de 1989, hecho que mostró que sus problemas sociales no eran diferentes a los de los demás países del continente, y que muchas poblaciones que habitaban ese territorio tenían grandes problemas no tramitados, no escuchados. Así, el presidente Carlos Andrés Pérez terminó siendo destituido en 1993. De ahí en adelante, las protestas sociales dieron pie a que surgiera el chavismo, que logró recoger el malestar social y el acallamiento de sectores de la población que no se sentían ni incluidos ni beneficiados del milagro petrolero. Estas poblaciones habían sido silenciadas y negadas por los sectores que gobernaron Venezuela durante décadas.

Marx (*El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*) decía, retomando a Hegel, que la historia se repite dos veces, primero como una gran tragedia y después como una miserable farsa. Pero el asunto es que no solo son dos veces, sino indefinidamente, y tampoco se sabe cuándo viene la tragedia y tampoco la farsa. Así es que, en Colombia y Venezuela aparecen protestas, pero también las diferentes formas de violencia estatal para reprimirlas. La memoria de esta repetición podría posibilitar que esto pueda convertirse en algo nuevo, para lo cual se necesita que se construyan espacios para escuchar la historia de esas demandas y malestares sociales. La memoria sin elaboración solo puede conducir a un sufrimiento perpetuo tragifarsante.

Genocidio de juventud negra en Brasil como violencia política: la muerte de un futuro⁵

El poder político en Brasil precedería a la sociedad y tendría su origen fuera de ella, ubicándose inicialmente en referencia a los poderes divinos y después a los decretos

5 Agradecemos a los Becarios de Iniciación Científica NUPPEC Isabela Rosa da Rosa y Jovi Grassi por la recolección de bibliografía y discusiones en la construcción de este apartado de nuestro artículo.

de los gobernantes. Con esta definición, Marilena Chauí explica, en parte, la estructura del mito fundacional brasileño: la idea de que la historia del país fue y es incruenta, es decir, que los acontecimientos políticos del país son extemporáneos a la sociedad y a sus luchas. De esta concepción deriva la noción de que los momentos sangrientos del país serían meras conspiraciones o fanatismos populares retrógrados. Tal concepción crea una fisura en el mito fundador al considerar al dominante y al dominado, ya que del lado del dominante estaría la noción de un poder natural aliado al ufanismo nacionalista y desarrollista, y del lado del dominado, la visión de un gobernante con superpoderes, donde la posición sería la de un salvador de la patria, figura, por lo tanto, sujeta a sacralización o demonización.

Esta posición del mito del origen brasileño colocaría la violencia del gobernante y del Estado como legítima para la organización social del poder. Este punto es importante porque para Arendt, según Celso Lafer (40), el poder inherente a cualquier comunidad política resulta de la capacidad humana de actuar conjuntamente a través de instrumentos distintos de la violencia. Según la filósofa, «la violencia, como algo distinto del poder, es muda; la violencia comienza donde termina el habla». Es en este sentido que la violencia acaba constituyendo un instrumento que desestabiliza y antagoniza la propia política como experiencia legítima y democrática (Lauris y Hashizume).

La violencia ha sido una de las caras oscuras del lazo social en Brasil (Sousa). A lo largo de los casi quinientos años de formación del país, ha habido una amplia variación en el uso de la violencia para garantizar el mantenimiento de las relaciones de poder social, económico y político. Entre otros ejemplos, sabemos que las estrategias sociales del régimen colonial –que siempre articuló el poder de forma conservadora y explotadora entre las élites agrarias e industriales– formaron parte de la constitución de la estructura política del país.

La historia de Brasil está marcada por las relaciones de dominación y poder establecidas por la explotación colonial, donde el poder económico de las élites terratenientes estaba asociado a la explotación del poder político (Soares). Así, a lo largo de los siglos, tuvimos la marginación de grupos sociales minoritarios⁶ y la perpetuación de la violencia como forma de silenciar, imponer y muchas veces interrumpir las trayectorias de empoderamiento y transformación de las relaciones de poder en el espacio público.

La historia de la violencia en Brasil está estrechamente asociada al racismo estructural que ha organizado el lazo social del país desde su origen. La producción de *Casa-Grande e Senzala* –del antropólogo Gilberto Freyre, en 1933– por ejemplo, fue uno de los grandes iconos de las estrategias de formación de una identidad nacional que pudiera servir a un nuevo Brasil (Barbalho). Se suele decir que en este periodo se forjó el llamado mito de la democracia racial, de la armonía en las relaciones sociales y del carácter pacifista de las y los brasileños. En este sentido, además de las políticas de inmigración –cuyo propósito era el blanqueamiento de la sociedad– hubo un «estímulo a

6 Nos referimos a las mujeres y a grupos étnicos como los negros y los indígenas.

la educación eugenésica» explícito en la Constitución de 1934 y, específicamente, durante el *Estado Novo*,⁷ cuando se adoptó de manera aún más radicalizada una perspectiva sistemática de la eugenesia como biopolítica en la organización social de Brasil (Silva).

En otras palabras, uno de los mitos recientes contruidos en el siglo xx por las narrativas oficiales revela la negación y el no reconocimiento de la violencia (política) que el Estado brasileño, en sus diferentes formatos, siempre ha perpetuado contra algunos grupos sociales, como los negros provenientes de África y los pueblos originarios. Las diferentes formas de violencia simbólica, presentes en las relaciones sociales, también tienen, por supuesto, un carácter político.

El término violencia política se ha utilizado a menudo para desvelar situaciones en las que se emplea la violencia con el fin de violar derechos, deslegitimar grupos, causar daños, obtener y mantener beneficios y/o ventajas con fines políticos (Lauris y Hashizume).

En este sentido, resulta pertinente pensar la violencia política en Brasil y su función como resistencia negativa a posibles cambios y movimientos en el tejido social. Más específicamente, resulta pertinente reflexionar en relación al uso de la violencia política con el propósito de mantener y profundizar las desigualdades raciales y sociales, aspectos que, según Almeida, además de estar interrelacionados, son de carácter estructural en la sociedad brasileña.

Se puede decir que la colonialidad y la necropolítica están presentes desde la creación del Brasil colonial hasta nuestros días (Schwarcz y Gomes). Es decir, el problema de la violencia política en Brasil es histórico y tiene raíces sociales estructurales. Es una violencia que se manifiesta de diversas formas: agresiones físicas, psicológicas, morales, sexuales, virtuales, institucionales, raciales, de género, LGBTQI+ fóbicas, entre otras. Subrayamos que, incluso con políticas que afirman la legitimidad de los grupos sociales minoritarios, la violencia política estructural del país continúa ejerciéndose, especialmente hacia las mujeres y las personas negras. El ejercicio de la violencia política acaba influyendo incluso en las aspiraciones, ingreso o permanencia de mujeres y personas negras en las esferas de poder de la vida política, afectando así los rumbos de la democracia brasileña (Pacheco et al.).

Para Castelo, la violencia operada por el Estado brasileño también está en la génesis de los procesos económicos y de desarrollo del país. Las relaciones laborales, como la gestión y el disciplinamiento del trabajo esclavo, presentes hasta hoy, fueron operadoras y administradoras de una variada gama de dispositivos de violencia, que, además, fue esencial para mantener la hegemonía de las oligarquías dominantes nacionales.

Según datos del Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, «Brasil: 500 anos de povoamento»), el número de personas africanas esclavizadas traídas a Brasil

7 El Estado Novo se instituyó en 1937 durante el llamado periodo dictatorial del Gobierno de Getúlio Vargas, que fue el presidente más longevo de Brasil. Llegó al poder con la Revolución de 1930 y permaneció en el cargo hasta 1945; volvió a la Presidencia por voto directo en 1950 y permaneció así hasta su suicidio por motivos políticos en 1951.

entre el siglo XVI y mediados del siglo XIX fue de cerca de cuatro millones, distribuidas en diversos grupos de edad y género. Actualmente, según el mismo IBGE («Cor ou Raça»), el 56 % de la población brasileña se declara negra o de piel morena, lo que convierte a Brasil en el segundo país del mundo en expresividad numérica de población negra, solo por detrás de Nigeria (Pereira).

Aunque esté densamente compuesta por población negra o parda, la expresión del racismo estructural en la sociedad brasileña es grande. La Encuesta Nacional Continua por Muestra de Domicilios (PNAD Educação 2019), junto con el Instituto Brasileiro de Geografía e Estadística (IBGE), muestra que el 71,7 % de las y los jóvenes que no asisten a la escuela son negros, y solo el 27,3 % de ellos son blancos. El mismo estudio demuestra la desigualdad de acceso a la educación en las tasas de analfabetismo: en 2019, el 3,6 % de las personas blancas de 15 años o más eran analfabetas, mientras que entre las personas negras este porcentaje alcanza el 8,9 % (Instituto Unibanco). En cuanto al peligro de ser una persona negra en Brasil, según el IPEA - Atlas de la Violencia, en 2019 la tasa de mortalidad de estas personas representaba el 77 % de la población, una tasa de 29,2 muertes por cada 100.000 habitantes. Es decir, según la encuesta, la probabilidad de que una persona negra muera asesinada en Brasil es 2,6 veces mayor que la de una persona blanca. También es importante destacar la dimensión genocida de las muertes de jóvenes negros y negros, ya que los homicidios son su principal causa de muerte. Para tener una idea, en 2018, las y los jóvenes negros entre 15 y 29 años representaron el 53,3 % del total de homicidios en el país (Rezende).

Cuando articulamos el racismo estructural con la violencia política en Brasil, resulta posible apreciar que esta se dirige a determinados grupos sociales, y está muy asociada a cuestiones de género y raza, constituyendo actos sistémicos cuya finalidad es la exclusión de determinadas personas y grupos sociales de los lugares de poder en la organización de la sociedad.

Sodré, en una producción reciente, afirma que en la forma esclavista del tipo brasileño, el racismo institucional no está legitimado por la legislación –existe incluso una ley penal que tipifica el racismo como crimen–, pero está presente de forma perversa en las instituciones del país debido a una reflexividad social y racista específica.

Entendemos así que la intensidad de la violencia del racismo estructural en Brasil es tal que acaba transformando la historia de la violencia plural en el país en un proyecto político muy determinado, a saber, una necropolítica como política de muerte dirigida a la población negra en general, pero con mucha virulencia hacia la juventud negra masculina. La muerte precoz de estos muchachos les quita a los negros la posibilidad de imaginar un futuro (diferente de la muerte real o simbólica) para su cultura y su raza en Brasil. Es en este sentido que entendemos el genocidio de los jóvenes negros como una de las expresiones de la violencia política en el país.

Conclusiones

Los episodios a los que hicimos referencia a lo largo de este artículo permiten esbozar ciertas trazas de una historia de la violencia política que, en sus diversas formas, se difunde desde hace siglos en Latinoamérica. Una historia que está marcada por invasiones, conflictos armados, golpes de Estado, insurgencias y terrorismo que enfrentaron a diversas facciones.

En efecto, y como puede resultar conocido, ya desde la época colonial las potencias europeas utilizaron la violencia para imponer su dominio en la región. Por diversos medios, principalmente a través de la invasión y el sometimiento, las poblaciones locales fueron sometidas a la esclavitud y a la explotación laboral, y muchas personas fueron asesinadas en nombre de la conquista y la civilización. A partir de la dominación, de la confinación, o incluso de la asimilación, a través del mestizaje (Wade) de los pueblos originarios a las nuevas sociedades coloniales, la región quedó atravesada por esa ambivalencia que es producto de las marcas de esa violencia colonizadora, del saqueo y del racismo, al mismo tiempo que la transmisión de un lenguaje y una cultura que impone una subordinación y una fascinación en el marco de la búsqueda de una identidad propia que todavía parece lejos de poder concretarse.

De todos modos, la consolidación de los sistemas democráticos y la lucha por los derechos humanos en algunos países de la región durante las últimas décadas del siglo xx no han logrado atenuar la violencia política que, bajo diversas formas, sigue siendo un problema importante en muchos sectores. A la represión que se ejerce en diversos grados y formas sobre ciertos grupos y sus líderes por cuestiones raciales y/o ideológicas, se suma la desigualdad económica por la concentración de la riqueza, la precarización laboral por la flexibilización de las condiciones de trabajo, el impacto ambiental por la explotación de recursos naturales (Altomonte y Sánchez), lo que sume a la región en una situación que, pese a sus diferencias, parece repetirse. O quizá sea que las violencias de las que fueron objeto los países latinoamericanos lograron predisponer a cierta resignación producto de una pérdida, en el sentido en el que la considera Lacapra (*Escribir la historia*), que a veces parece adoptar la forma de un masoquismo ineludible.

Pero, a pesar de las continuidades, el enemigo a enfrentar no es exactamente el mismo, no es ahora un país, un Estado o una potencia invasora claramente delimitada, es un sistema dispuesto a asumir muy diversas formas y que ha demostrado una enorme plasticidad en su desarrollo: el capitalismo neoliberal. Lo característico del siglo xxi ha sido precisamente la hegemonización de la «democracia», en su engañosa versión burguesa y liberal o neoliberal (Pérez-Liñán) como bandera y pretexto para justificar la violencia política. La mayor parte de las víctimas de esta violencia, señaladas como una amenaza a esa «democracia», continúan situándose a la izquierda en el espectro político, pero son identificadas ya no como «guerrilleros», «rojos» o «comunistas» al

servicio de la Unión Soviética, sino como «castrochavistas» o «anarquistas». Las víctimas incluyen también cada vez más a militantes de movimientos indígenas, ambientalistas, anticapitalistas y feministas. Este abanico de víctimas tan diversas delata la naturaleza de aquello que las está violentando políticamente: no solamente el sistema capitalista, sino también los sistemas racista-colonial, sexista-heteropatriarcal y especista-ecocida internamente articulados con el capitalismo (Lugones).

En otras palabras, la violencia estructural subyacente a la violencia política distintiva del siglo XXI en Latinoamérica no es únicamente la del capitalismo, sino también la del patriarcado y de la colonialidad. Es posible que siempre haya sido así, pero ahora caemos en la cuenta de ello. La conciencia de lo que está en juego en la historia depende siempre de la historia y no solo de los sujetos involucrados en ella.

Las cicatrices de estas luchas pueden operar como marcas que deberían permitir apostar a un proceso que, lejos de resolver lo que a veces se considera como una crisis más o menos pasajera, se ocupe de lo que es posible considerar como un *trauma estructural*. Sucesos que, a lo largo de la historia, se repiten, aunque bajo formas diversas, y permiten apreciar una persistente insistencia de algo que no ha sido elaborado.⁸

Pero, lejos de un buscar un modelo en un pasado considerado idílico, el futuro de la región debe apuntar, además de a esa indispensable reparación histórica, a un proceso de construcción o actividad de una identidad que permita una salida colectiva y a la concientización de que, a nivel regional, no hay salvación «individual» de una nación o Estado aislado.

Reconocer que respecto de esa identidad que está en construcción supone erradicar la idea de una pérdida, pero no por ello instalar la idea de una ausencia. Que no haya una identidad o unidad latinoamericana no implica que la hubo en algún momento, pero sí que puede haberla y que esa es la tarea por hacer. Retomando en cierta forma las ideas de LaCapra (*Escribir la historia*), es preciso transformar esa ausencia o la pérdida, en una falta.

Referencias

- Almeida, S. *Racismo estructural*. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- Altamonte, H. y R. J. Sánchez (2016). *Hacia una nueva gobernanza de los recursos naturales en América Latina y el Caribe*. CEPAL, 2016.
- Arce, M. y L. Reales. «Violencia política, asistencia militar de Estados Unidos y producción de coca en los Andes Centrales». *Revista de Ciencia Política*, vol. 26, n° 1, 2006, pp. 25-47. <https://doi.org/10.4067/S0718-090X2006000100002>

⁸ Tomamos aquí el término «elaboración», por un lado, en el sentido más estrictamente psicoanalítico de *Verarbeitung* y de *Durcharbeiten*, la elaboración necesaria para dominar esas excitaciones cuya acumulación o estancamiento podrían devenir patógenas (Freud); por otra parte, el más amplio y cotidiano, relacionado con la construcción, la invención y la transformación.

- Arendt, H. «Compreensão e política». *A dignidade da política*, Hannah Arendt. Relume Dumará, 1993 [1953].
- Barbalho, A. (2000). «Estado autoritário brasileiro e cultura nacional: entre a tradição e a modernidade». *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, nº 19, 2000, pp. 71-82.
- Barreto, I. y H. Borja. «Violencia política: algunas consideraciones desde la psicología social». *Diversitas - Perspectivas en Psicología*, vol. 3, nº 1, 2007, pp. 109-119. <https://www.redalyc.org/pdf/679/67930107.pdf>
- Bértola, L. y J. A. Ocampo. «La economía latinoamericana durante las primeras décadas del siglo XXI». *El Trimestre Económico*, vol. 89, nº 353, 2022, pp. 39-71.
- Bolívar, S. «Carta de Jamaica». *Antología del pensamiento político colombiano*. Banco de la República, 1970.
- Castelo, R. «A violência como potência econômica na gênese da “questão social” no Brasil». *Temporalis*, vol. 21, nº 42, 2021, pp. 94-109.
- Caruth, C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Chauí, M. «Brasil: o mito fundador. Brasil psicanálise, ficção e memória». *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, nº 19, 2000, pp. 23-48.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. «Anexo 2. ¿Cuántos peruanos murieron? Estimación del total de víctimas causadas por el conflicto armado interno entre 1980 y el 2000». *Informe Final*, 2003.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos (1981). *Colombia*. CIDH, 1981. <http://www.cidh.org/countryrep/colombia81sp/capitulo1.htm>
- Constitución Política del Perú. *Constitución Política del Perú 1993*. Edición del Congreso de la República, 2017.
- Crisóstomo, M. *Mujeres y Fuerzas Armadas en un contexto de violencia política. Los casos de Manta y Vilca en Huancavelica*. Instituto de Estudios Peruanos - IEP, 2015.
- Dargent, E. y S. Rousseau. «Peru 2020: The Interruption of Political Continuity?». *Revista de Ciencia Política*, vol. 41, nº 2, 2021, pp. 377-400. <https://doi.org/10.4067/s0718-090x2021005000112>
- Degregori, C. I. *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Instituto de Estudios Peruanos - IEP, 2011.
- Felman, S. «In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's “Shoah”». *Yale French Studies: Literature and the Ethical Question*, nº 79, 1991, pp. 39-81.
- Freud, S. (1992). «Psicología de las masas y análisis del yo». *Obras completas de Sigmund Freud*, volumen XVIII. Ed. J. Strachey. Amorrortu, 1992, pp. 63-136.
- Friedländer, S. «Introduction». *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*. Ed. S. Friedländer. Harvard University Press, 1992, pp. 1-21.
- . «Trauma, Transference and “Working Through” in Writing the History of the “Shoah”». *History and Memory*, vol. 4, nº 1, 1992, pp. 39-59.

- —. *Memory, History, and the Extermination of Jews of Europe*. Indiana University Press, 1993.
- Galtung, J. «Violence, peace, and peace research». *Journal of Peace Research*, vol. 6, n° 3, 1969, pp. 167-191.
- —. «The Specific Contribution of Peace Research to the Study of the Causes of Violence: Typologies». *UNESCO Interdisciplinary Expert Meeting on the Study of the Causes of Violence*. UNESCO, 1975, pp. 2-21.
- Galtung, J. y D. Fischer. «Violence: Direct, Structural and Cultural». *SpringerBriefs on Pioneers in Science and Practice*, Johan Galtung, vol 5. Springer, 2013, pp. 35-40. https://doi.org/10.1007/978-3-642-32481-9_3
- Galtung, J. y T. Höivik. «Structural and Direct Violence: A Note on Operationalization». *Journal of Peace Research*, vol. 8, n° 1, 1971, pp. 73-76. <https://doi.org/10.1177/002234337100800108>
- Gómez Durán, T. *Década mortal: el 68 % de los asesinatos de defensores ambientales en los últimos 10 años se ha registrado en Latinoamérica*. Mongabay, 29 septiembre 2022. Extraído de [https://doi.org/10.35622/jr.2023.011.002](https://es.mongabay.com/2022/09/68-por-ciento-de-los-asesinatos-de-defensores-ambientales-en-los-ultimos-10-anos-se-ha-registrado-en-latinoamerica/Huanca-Arohuanca, J. W. «Turbulencias en el paraíso y gobierno-(sin)rumbo: Perú 2022». <i>Revista Revoluciones</i>, vol. 5, n° 11, 2023, pp. 5-14. <a href=)
- Huanca-Arohuanca, J. W., F. A. Canaza-Choque y E. Flores. «El dolor de los subalternos y el deseo de una revolución inconclusa: Narrativas sobre la violencia política en la Nación Aymara - Perú». *Comuni@cción: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo*, vol. 11, n° 2, 2020, pp. 177-189. <https://doi.org/10.33595/2226-1478.11.2.436>
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. *Brasil: 500 anos de povoamento*. 2000.
- —. *Cor ou Raça*. IBGE Educa, 2021. Recuperado 7 de abril de 2023, de <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html>
- Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA. *Atlas da Violência 2021*. Recuperado 7 de abril de 2023, de <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/12/atlas-violencia-2021-v7.pdf>
- Instituto Unibanco. *Desigualdade racial na educação brasileira: um Guia completo para entender e combater essa realidade*. Instituto Unibanco, s. f. Recuperado 5 de abril de 2023, de https://www.institutounibanco.org.br/?gclid=Cj0KCQjw_r6hBhDdARIsAMIDhV_Y4Sru_FnFl7RujZFFG-X2nVYIN0QhPY578l5bQL-vTIUglFvHbhyYaAmC_EALw_wcB
- Jelin, E. *Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión. La construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales*. Instituto de Desarrollo Económico y Social, 2003.
- Lacapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión, 2005.

- —. *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- —. *Representar el Holocausto: historia, teoría, trauma*. Prometeo, 2008.
- —. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Prometeo, 2009.
- Lacan, J. *Seminario libro 1. Los escritos técnicos de Freud*. Paidós, 1995.
- Lafer, C. «Prefácio». *Sobre a violência*, Hannah Arendt. Relume-Dumará, 1994, pp. 7-10.
- Laub, D. «An Event without a Witness: Truth, Testimony and Survival». *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Eds. S. Felman y D. Laub. Routledge, 1992, pp. 75-92.
- Lauris, É. y M. Hashizume. *Violência política e eleitoral no Brasil: panorama das violações de direitos humanos de 2016 a 2020*. Terra de Direitos e Justiça Global, 2020.
- Leech, G. *Capitalism: A Structural Genocide*. Zed Books, 2012.
- Lopez Loría, M. C. «Seguridad y Violencia en América Latina en la segunda mitad del siglo xx Militarismo en América Latina y la Guerra Fría». *Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 35, n° 66, 2019, pp. 75-90.
- Lugones, M. «Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System». *Hypatia*, vol. 22, n° 1, 2007, pp. 186-219.
- Mansilla, H. C. F. «La violencia política en el Perú (1980-1992): una interpretación basada en la cultura política del autoritarismo». *Estudios Bolivianos*, n° 25, 2016, pp. 121-153. http://www.revistasbolivianas.ciencia.bo/scielo.php?lng=es&pid=S2078-03622016000200007&script=sci_arttext
- Martín Baró, I. «La violencia política y la guerra como causas del trauma psicosocial en El Salvador». *Revista de Psicología de El Salvador*, vol. 7, n° 28, 1989, pp. 123-141. Extraído de https://www.uca.edu.sv/coleccion-digital-IMB/wp-content/uploads/2015/11/1988-La-violencia-pol%C3%ADtica-y-la-guerra-como-causas-del-trauma-RP1988-7-28-123_141.pdf
- Marx, K. *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Alianza Editorial, 2015.
- Nagourney, E. «América Latina, una región mortífera para los periodistas». *New York Times*, 24 de enero de 2023. Extraído de <https://www.nytimes.com/es/2023/01/24/espanol/periodistas-asesinados-america-latina.html>
- Pacheco, E. M., L. M. D. O. Machado y M. T. G. Dias. «Racismo estrutural e violência institucional no campo da política: desafios emergentes». *Insurgência: Revista de Direitos e Movimentos Sociais*, vol. 7, n° 2, 2021, pp. 207-223.
- Pereira, D. M. *A face negra do Brasil multicultural*. Fundação Cultural, 2022.
- Pérez Baquero, R. «La historia y la memoria desde las secuelas del trauma». *L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi*, n° 8, 2019, pp. 172-199. DOI: 10.19226/129
- Pérez-Liñán, A. «¿Podrá la democracia sobrevivir al siglo XXI?». *Nueva sociedad*, n° 267, 2017, pp. 35-45.
- Pettinà, V. *Historia mínima de la guerra fría en América Latina*. El Colegio de México, 2018.
- Rezende, M. Oliveira de. «Violência no Brasil». *Mundo Educação*, 27 abril 2009. <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/violencia-urbana-no-brasil.htm>

- Rivas Vasconcelos, M. «Imbricaciones del nuevo patrón de reproducción y la violencia política en América Latina». *Revista NuestrAmérica*, vol. 3, n° 5, 2015, pp. 26-38.
- Robinson, W. I. «Latin America in the New Global Capitalism». *NACLA Report on the Americas*, vol. 45, n° 2, 2012, pp. 13-18.
- . *América Latina y el capitalismo global: una perspectiva crítica de la globalización*. Siglo XXI, 2015.
- Rodríguez, A. «Un año del estallido social en Colombia». *lasillavacia.com*, 28 abril 2022. <https://www.lasillavacia.com/historias/historias-silla-llena/un-ano-del-estallido-social-en-colombia/>
- Santner, E. «History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma». *Probing the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution»*. Ed. S. Friedländer. Harvard University Press, 1992, pp. 143-154.
- Schwarcz, L. M. y F. S. Gomes. *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. Editora Companhia das Letras, 2018.
- Silva, M. L. da. «Biopolítica, educação e eugenia no Brasil (1911-1945)». *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, vol. 8, n° 4, 2014, pp. 900-922. <https://doi.org/10.21723/riaee.v8i4.5070>
- Soares, A. M. «Violência como fenômeno intrínseco à cultura política brasileira». *Revista Sinais*, vol. 2, n° 18, 2015, pp. 92-108.
- Sodré, M. *O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional*. Vozes, 2023.
- Sousa, E. L. A. «O silêncio da violência. Brasil psicanálise, ficção e memória». *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, n° 19, 2000, pp. 144-150.
- Talancón, J. H. «Violencia Política». *Ensayos sobre Violencia Política. No a la violencia política y violencia política por razón de género*. Procuraduría General de la República, 2018.
- Velasco, V. X., C. Hummel, J. Nelson-Nuñez y C. Boulding. «Compounding Crises: Bolivia in 2020». *Revista de Ciencia Política*, vol. 41, n° 2, 2021, pp. 211-238. <https://doi.org/10.4067/s0718-090x2021005000116>
- Wade, Peter. «Repensando el mestizaje». *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, 2003, pp. 273-296. Recuperado 22 abril 2023 de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252003000100009&lng=en&tlng=es

Jorge González: síntesis y bisagra de la música popular chilena

Jorge González: Synthesis and Hinge of Chilean Popular Music

Felipe Larrea Melgarejo
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
larrea.felipe@gmail.com

Enviado: 7 noviembre 2021 | **Aceptado:** 19 mayo 2023

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo plantear que Jorge González, es decir, su música, iconografía y estética visual en general, así como su discursividad y rol público, o lo que llamaremos su *locus de enunciación*, produce una síntesis de la música popular chilena. Desde el disco *La voz de los 80*, González replantea la inscripción crítica de la historia de la música popular chilena, desde los años 60 hasta el presente, pero también por producir un encuentro singular entre la tradición lírica que cimentó la Nueva Canción Chilena con La Nueva Ola. No obstante, esta lectura es efecto de los acontecimientos políticos ocurridos en Chile durante la revuelta de octubre del 2019, donde Jorge González se elevó como ícono y algunas de sus canciones fueron coreadas e interpretadas en las masivas protestas. Confirmando, finalmente, su resistencia crítica a la cultura neoliberal, que desde los años 80 trató de hacer desaparecer el pasado musical anterior.

Palabras clave: Jorge González, música popular chilena, La Nueva Ola, rock chileno.

Abstract

This article aims to propose that Jorge González, his music, his iconography, and visual aesthetics in general, as well as his discursivity and public role, or what we will call its *locus of enunciation*, produces a synthesis of Chilean popular music. From the album *La voz de los 80*, González rethinks the critical inscription of the history of Chilean popular music, from the 1960s to the present but also for producing a unique encounter between the lyrical tradition that cemented the Nueva Canción Chilena with La Nueva Ola. However, this reading is an effect of the political events that occurred in Chile during the October 2019 revolt, where Jorge González rose as an icon and some of his songs were sung and performed in the massive protests. Confirming, finally, its critical resistance to neoliberal culture, which since the 1980s tried to make disappear the previous musical past.

Keywords: Jorge González, Chilean popular music, La Nueva Ola, Chilean rock.

En el contexto de la revuelta popular, iniciada el 18 de octubre del 2019 en Chile, la música jugó un papel importante, no como un fenómeno inaudito, sino más bien demostrando su relevancia en tanto «detonante» de la protesta. Las generaciones actuales entran en relación, en un principio, con una música que proviene de la tradición y herencia de la Unidad Popular. Ahí estaba la referencia a Víctor Jara, Quilapayún, incluso Violeta Parra, si es que la consideramos en esa misma línea de expresión. Ahora bien, es plausible señalar que la revuelta modificó una aproximación popular a la música y, al mismo tiempo, que las y los cantautores populares entablan un tipo de relación ya no vertical con las masas molecularizadas en su movilización. Si tomamos como antecedente una idea de la protesta y la música, tal como habría sido enunciada en el proceso que llevó a la Unidad Popular al poder, así como también con las protestas que produjeron el fin de la dictadura, la música popular aún es deudora de los movimientos de masas. Las «canciones valientes» son corolario de grandes ideales o significantes que buscaban moldear el espíritu de un pueblo o de guiarlo hacia una emancipación específica. Jorge González, por su parte, mantiene un vínculo directo con dicha herencia, es decir, aquella que mantuvo una relación indisociable entre masas y canciones, entre pueblo y música del pueblo o música popular (García, *Canción valiente* 9-14).

La irrupción sonora de González, en los años 80, es precursora de la revuelta en el sentido de disolver el primado de las y los músicos como «guías» de un pueblo que necesita representación. Es que, en efecto, entre las múltiples formas de movilización popular extendidas desde octubre del 2019, una de esas demostraba que ya no eran las y los intérpretes y/o compositores brindando el cancionero de forma viva –a través de un mensaje directo a las masas movilizadas–, sino que más bien se trataba de una experiencia más cercana al recuerdo involuntario de entonar esa melodía y ese canto que, de un u otro modo, había sido transmitido por años y décadas de modo oral. O, en su defecto, a través de la reproducción fonográfica; y aunque tanto a Víctor Jara como a Violeta Parra o a Jorge González los escuchamos a través de grabaciones editadas en discos compactos, casetes o en el actual modo *streaming*, la transmisión de esas canciones sigue siendo mayormente en la colectivización social de la música.

Ahora bien, este artículo busca introducir una lectura crítica de la obra de Jorge González, pero también tiene el objetivo de discutir algunos tópicos que se desprenden de una idea aún equívoca de la música popular. Por ejemplo, no solamente referentes a la relación entre pueblo y música, entre inscripción popular de la música e inscripción crítica de la misma música, sino que también sobre en qué sentido es aún necesaria la separación canónica entre música clásica (docta y refinada), música folclórica (oral y tradicional) y música popular (masiva y de consumo). Sin duda es una tripartición en crisis desde la segunda mitad del siglo pasado, pues la que era considerada como música de entretenimiento y consumo elevó su estatus estético hacia un polo más de «culto», tomando características que muy poco antes correspondían a los de la música llamada clásica (Fischerman 25-26). Un ejemplo paradigmático no sería solo el del jazz, que, de un género bastardo y despreciado a principios del siglo xx, hoy se encuentra más del

lado de lo culto y docto (Pi), sino que de la misma música popular que ya se constituye en un lugar de reflexión y ruptura artística (Reynolds). La música popular, en su génesis y desarrollo, pareciera también confundirse con las clasificaciones más ortodoxas que han definido a la música folclórica, conviviendo en nuestra cultura expresiones llamadas orales y sin autoría con otras que tuvieron canales de difusión en la industria discográfica y que pasan como música popular. Por lo tanto, el estatuto mismo de la música popular es laxo, pero al mismo tiempo determinante: ¿qué criterios podríamos postular para repensar el papel de lo folclórico en la música?, ¿en qué sentido la música popular podría considerarse expresión social, política y cultural de un pueblo determinado?, o ¿cómo podríamos definir el papel de cantautores populares sin mediaciones de tipo técnicas, de registro, de consumo o distribución? Desde nuestro presente, estos consensos culturalistas nos parecen insuficientes para reflexionar en torno al carácter actual de la música en sentido amplio y, por sobre todo, en su relación política con las expresiones populares. Es en este sentido que los acontecimientos políticos ocurridos y difuminados en Chile –desde octubre del 2019 hasta aproximadamente el inicio de la pandemia– han permitido dar cuenta de una tensión en lo que ha sido considerado como música folclórica y música popular (o pop) asociada a la canción política o de protesta. Creemos que la obra de Jorge González (en un nivel musical, discursivo y también icónico) replantea este problema, situándose en un *entre* de dichas segmentaciones.

La música pop luego de la revuelta

En días de la revuelta, Jorge González ya se sentía jubilado, como irónicamente señaló al momento de su recuperación del accidente cerebrovascular que sufrió en plena gira por Chile en el verano de 2015. González se elevó durante los días de la revuelta como un *autor/productor* de algunas canciones que fueron la música del levantamiento popular de octubre (*Chilevisión noticias*). Pero no solo sus canciones, sino que también sus intervenciones públicas, porque cierto espíritu que rondaba en aquellos días consistía en algo que él mismo había expuesto a nivel público, en una hebra de su nombre, como de su obra, que corría a veces de manera más intensa que su propia producción y autoría musical (Aguayo, *Independencia cultural* 29-30). Aquella hebra es la de portar un *locus de enunciación*, pues Jorge González sería también un precursor a nivel local de cómo los músicos pop deben posicionarse políticamente ante un medio de comunicación, dando cuenta de este cambio de paradigma en una época en el que los y las artistas son ante todo transmediales. Es decir, cualquier músico o música, en Chile, debe estar preparado para responder preguntas de actualidad política e incluso de por quién se inclina en una votación en particular (Figueroa-Bustos 72). González, al emerger en un momento político controversial, ocupó su posición de vocero no orgánico de una generación. Aunque, al mismo tiempo, promoviendo una suerte de metadiscurso sobre la música, pero que también desde ahí aborda su papel social. Durante la revuelta se

viralizaban videos donde él alguna vez en televisión desnudó la farsa transicional chilena, el modelo social y político heredado de la dictadura e incluso advertencias en torno a las fuerzas de orden, de su poder letal y de ser guardianas de los poderes económicos en Chile. No solo Jorge González lo había dicho en sus canciones, sino que también desde ese lugar público que ocupaba cuando había una cámara y un micrófono delante de él. Sin embargo, no es que la música se constituya como una crítica *de* la sociedad, sino que más bien la música popular encarna *en sí misma* lo social, es su propia expresión inmanente. Y González constituye una *voz* de lo popular, una *voz* de los 80, tal como irrumpió en su juventud en total primera persona.

El tono manifiesto de «La voz de los 80» siempre sonó extemporáneo, no tenía lo que sí poseía «No necesitamos banderas» en cuanto expresa un nihilismo, una voz de la caída y la ruina de los grandes ideales que luego del 73 sufrieron un agotamiento. Sin embargo, la canción que da título al primer disco de Los Prisioneros animaba a movilizarse, con su marcado *beat*, y con una lírica que alentaba a una transformación, a un *rebasamiento* de todo lo existente. De ahí que quizás esa fuerza a la que alienta González nace desde las mismas *entrañas* de los 80, en los cuerpos que están naciendo y que serán parte protagonista de la paulatina transformación del Chile neoliberal desde los años 2000: «algo grande está naciendo», vociferaba la canción. La música de González, desde ese momento germinal, nunca fue una música de protesta ni de crítica, como comúnmente se le ha adjudicado, sino que una música que deberíamos definir, ante todo, como eminentemente popular. El grado de identificación que ha tenido con el pueblo chileno pasa más por una experiencia corporal que intelectual, cuestión que se debe a la profunda potencia rítmica y plebeya de su música. Jorge González compuso «La voz de los 80» en la Universidad de Chile cuando estudiaba música, y en principio fue compuesta en piano, como una suerte de balada, pero que luego él pensó en términos más rítmicos a partir de temas de la época, como «Kids in America» de una olvidada Kim Wilde (Maira 21).¹ González reafirma su posición «meta-musical» con la revuelta, y comenta con el periodista Emiliano Aguayo acerca de «este inesperado» papel de la música pop en la protesta social y política de octubre del 2019. El fenómeno de que canciones de Víctor Jara y de Los Prisioneros se transformaran en espontáneos cantos de esos cuerpos que se encontraban en común, la inclinación, o mejor dicho el *clinamen*, no solo provenía de una objetiva opresión, sino más bien de una opresión sensible o afectiva que guarda vínculo directo con la potencia más bien musical de las canciones populares (Aguayo, *Independencia cultural* 30). Por ello, la singularidad del cancionero de González, esas canciones –sobre todo de Los

1 El libro de Manuel Maira (*Jorge González. Una historia original*) es el primero a nivel periodístico que le da cierta dignidad al nombre de González, centrándose en su obra musical, ya que las biografías y libros dedicados a él hasta esa fecha solo indagaron en sus conflictos personales, poniendo en escena solo al Jorge González «figura». Alguna vez señalé que estaba en el mismo nivel que personajes como Bonvallet o las gemelas Campos (*Animal Nocturno*), alguien solo reconocible por decir cosas polémicas y romper el sentido común de la transición. Agregaríamos que también es el lugar que se les ha asignado transversalmente a casi la mayoría de las y los músicos y compositores nacionales.

Prisioneros– que de inmediato infectaron la movilización social, en todo lo que esa movilización puede indicar, no pasó nunca, como él muchas veces ha expresado, por el contenido o mensaje de las letras:

Me gusta la música donde el sonido me dice algo, no la música que tenga una lectura alrededor, no que alguien me tenga que explicar: «Mira, lo que pasa es que estos son unos chiquillos que vienen de San Miguel y vienen de un barrio obrero y resulta que la Dictadura...». No, no quiero que me cuenten así la música, quiero que me pongan el disco y ahí me pegue [...] La música de baile en Chile, de alguna manera, no es bien vista (Aguayo, *Maldito sudaca* 30).

González señalaba esta cuestión en tiempos de la segunda época de Los Prisioneros (2005), donde aún buscaba hacerse entender en un país que había codificado su nombre (y el de la banda) como un autor de canciones con un mensaje «social» y «político», cliché del cual siempre trató de escapar. Si bien en la revuelta la canción más coreada fue «El baile de los que sobran», hay que recordar que dicha canción es ante todoailable, es decir, en estricto rigor es tecno-pop, género no comúnmente asociado en Chile a la canción política o social. De hecho, el mismo González señaló que la guitarra acústica fue añadida al final de su grabación, y constituyó el elemento que la ha hecho trascender con cierta autenticidad folclórica. Aunque, quizás paradójicamente, esa autenticidad se deba más al *sampler* del ladrido de perro que pareciera identificarse con el emblemático perro «Matapacos», ícono también de la revuelta. Ambos elementos hacen de «El baile de los que sobran» una canción que tiene una cierta línea de identificación que incluso va más allá de la misma lírica. A días de la revuelta se indicaba también que, a través de la plataforma de *streaming* Spotify, «El baile de los que sobran» era la canción más escuchada y también la más compartida, en plena coyuntura del «estallido» (Del Real). Por lo tanto, la relación política del pop, la relación de lo pop con las expresiones populares nunca pasa, estrictamente, por el contenido en sí de las canciones, sino por su ritmo, por alentar a la movilización y al baile. No obstante, no se puede negar la dimensión lírica de González, aunque él no se considere un compositor-guía o cantor social. Ello demuestra, al mismo tiempo, que su música, considerada «representativa», es efecto de la expresión popular, antes que ser discursiva o ideológica. Lo popular, en un sentido musical, proviene de un cierto lugar inconsciente, de multiplicidades de estribillos, ritornelos, canciones y consignas que se conectarán con la música y líricas de González.

Ejemplo paradigmático y actual de la no necesaria correspondencia entre música y letras es el de la llegada del trap a los sectores populares. El trap es, ante todo,ailable, y la podríamos ubicar como la música que *acompañó* a la juventud en la revuelta; como diría Felipe Kong, son parte de los «ritornelos del futuro», caracterizados por ser populares y que conviven con los «ritornelos capitalistas» (12). Sin embargo, se diferencian, por ejemplo, en que el trap contiene líricas que no provienen de un saber ilustrado ni militante, sino que de las mismas *entrañas* de una generación nacida y

formada por la educación neoliberal (Molina). Similar es lo que ocurrió con Mon Laferte, una suerte de reverso de lo acontecido en los coros colectivos que entonaban «El derecho de vivir en paz» o «El baile de los que sobran». La irrupción de la música como ícono de la protesta era totalmente impensado, porque hasta la revuelta su representación estaba vinculada con el pop y la industria (Spencer 39), e incluso para los y las chilenas se la asociaba a su antiguo personaje televisivo. Por esto su música no mostraba tintes de ser crítica en términos sociales ni políticos, sin embargo, ahora su figura, y su *locus de enunciación*, resalta una tradición solapada del artista pop local, pues encarna ciertas luchas menores que ya no tienen relación con un rol vertical de poseedora de una verdad que debe iluminar a un pueblo en búsqueda de referentes.² En este sentido Marisol García, a propósito de Ramón Aguilera, observa que constituye un tipo de figura del músico popular nacional, es decir, artistas que no necesariamente son representantes intelectuales ni tampoco pretenden ubicarse como vanguardia del pueblo, sino que más bien se definen por una «disposición a denunciar en público lo que el resto de sus colegas se guardaba» (*Llora, corazón* 31), una suerte de conciencia social, dirá también la periodista. Y creemos que es una herencia que directa o indirectamente recae en Mon Laferte y, por supuesto, en Jorge González, que desde muy temprano buscó desmarcarse de ser un cantautor guía o representante específico, sino más bien alguien que se pliega en determinados escenarios y en determinadas luchas. «Corazones rojos», que de canción protesta tiene muy poco, constituye un modo de expresión política en esta misma línea, ya que la interpelación crítica no viene desde un lugar que quiere concientizar al oyente, sino que más bien se ubica en el lugar activo del opresor. Son cosas que efectivamente el rap, que González adopta, venía haciendo de forma contemporánea a la publicación de esta canción.

En definitiva, lo que la revuelta le donó a la música popular local es que el folclor y la tradición de la canción política (de protesta) no necesariamente tienen vínculo con los procesos políticos y sociales, sino que ese lugar lo constituye la música pop. Y agregaríamos que lo político en la música popular no tiene relación estricta con el mensaje o contenido de una determinada música, porque si la música *es* popular, es en el sentido de esa voz de los años 80 que fueron Los Prisioneros; cuestión que también nos permite, hipotéticamente, advertir que la música pop constituye una experiencia viva de la expresión popular, es decir, aquello que en principio está destinado a la llamada música folclórica.

2 El 25 de octubre del 2019, en un acto en el Zócalo de Ciudad de México, en un homenaje a José José, Laferte señaló un repudio directo y abierto a la represión que se cernía sobre Chile a una semana del inicio de las protestas masivas. Pero el gesto más recordado, y el que quedó inscrito como iconografía de la revuelta, fue su intervención en los Grammy, y que se vio coronado con la edición, el mismo día de su intervención, del reguetón «Plata ta tá», canción dedicada a Sebastián Piñera y a la represión ejercida por su Gobierno. Más allá de su mensaje, el tema se transformó en un hit inmediato por su pegadizo coro y por su ritmo que anima totalmente al baile, y que fue reinterpretada por la movilización social en múltiples performances que intervenían el espacio público (Del Real; Spencer). Para una lectura estético-política de Mon Laferte, ver los análisis realizados por Mauro Salazar en «Mon Laferte: estéticas de la informalidad».

El pop es el folclore

En la traducción del libro de Carl Wilson, *Let's Talk About Love: Why Other People Have Such Bad Taste* (2014), se propone la expresión «música de mierda» para interpretar lo que el crítico reflexiona, a partir del nombre de Céline Dion, sobre una música en la que nadie se reconoce y es despreciada tanto por los medios periodísticos como por la crítica. La pregunta que se plantea es por qué el pop tendría que ser un placer «inconfesable» (Wilson 25). En un contexto local diríamos «culpable», pero en ambas denominaciones la definición pasa estrictamente por lo mismo: una «sensiblería» desatada que produce desprecio, pero también vergüenza. Wilson piensa en general a la música pop desde estos términos que en gran parte del siglo xx fueron discursivamente hegemónicos. Existe cierta afinidad con lo que el musicólogo Daniel Party ha tematizado en torno del llamado «placer culpable» (2009), y del cual Jorge González en algún momento se refirió como una expresión ridícula (*Ángeles Negros*). Esto se expresa no solo en su música, sino que también en su *locus de enunciación*, desde una influencia sonora que es infravalorada por su exceso de sentimentalismo o sensiblería muy cercano a los términos planteados por Wilson (69-82). En Chile, este tipo de música está asociada tradicionalmente a la balada, pero también es extensible a la música pop, en tanto música desechable. Esta última no necesariamente por su cliché sentimental, sino que por ser un mero adorno de entretenimiento y de dispersión del cuerpo a través del baile; etiqueta para cualquier expresión pop dentro de nuestro contexto local: de Luis Dimas a Marcianeke. En ese arco de la música popular chilena, Jorge González –y no es casualidad que haya mostrado simpatía por ambos exponentes³– se ha situado dentro de una música no validada en términos críticos ni intelectuales. Por el contrario, ha enunciado que su música sería altamente popular en este doble sentido, es decir, el ser baladesca yailable. A partir de este desplazamiento es que González permite leer el devenir de la música popular chilena que, tal como ha sido descrita por la musicología y la historia social de la música popular, tiene su pináculo y consolidación entre fines de los años 50 y el golpe de Estado.⁴

3 En una entrevista con Eduardo Fuentes, para el programa *Mentiras Verdaderas*, ante la pregunta sobre qué música nueva chilena escuchaba, González señaló a Marcianeke (2021); mientras que a Dimas lo ha referido en más de una ocasión (Aguayo, *Maldito sudaca* 25; *Sesiones* 24 horas).

4 Este canon se establece mayormente en el trabajo colectivo del historiador y musicólogo Juan Pablo González, que tiene el mérito de haber organizado y establecido –tanto histórica como críticamente– dicha secuencia en la investigación, recopilación e interpretación de la música popular en Chile junto a Claudio Rolle y Oscar Ohlsen en *Historia social de la música popular en Chile: 1950 al 1970* (2009). Esta secuencia se constituye durante años en que no solo la música popular, sino que toda expresión artística y creativa se transforma, pero también prolifera radicalmente, constituyendo el momento más importante de la industria discográfica y musical de la historia en Chile (Fuenzalida, *La industria fonográfica; La producción*). Ahora, es en *Clásicos de la música popular chilena II y III* (2000-2010) donde ya no solo se establece un canon sonoro, sino que también una segmentación entre una música de una naturaleza y otra. Si bien estas antologías no son un trabajo exclusivo de Juan Pablo González, en los dos volúmenes realiza introducciones y sitúa los distintos compendios de canciones. En el tercer y último tomo de estas antologías, el musicólogo acuña la noción de «canción juvenil» para definir aquella música que emergería a fines de los 50 con la llegada del rock & roll y sobre todo por la aparición del formato disco de 45 rpm, mucho más accesible económicamente por su producción, y que culminaría con el triunfo de la «balada romántica» en intérpretes y compositores como Antonio Zabaleta, Buddy Richard y José Alfredo Fuentes, terminando los años 60 («La canción juvenil chilena» 47-67).

González irrumpe en un momento de descampado musical, con la dictadura muy presente y viviendo los primeros efectos de la mayor transformación social, política y económica vivida en Chile desde la fundación de la República. No obstante, para el sentido común del país de los últimos treinta años, Los Prisioneros son el inicio del rock en Chile, levantando una idea que, para el mismo Jorge González, sería una mera «gringuería»⁵ o, dicho de otro modo, en cómo la modernización que acontece en el país *golpea*, a su manera, la música popular. Esta lectura constituye un corte donde Los Prisioneros fundan o refundan el Rock chileno (RCH) y la música previa al golpe queda asociada solo a la música pop y evasiva (La Nueva Ola), a la música con raíz folclórica (el neofolclor y La nueva canción) o la canción protesta (El canto nuevo y La nueva canción, pero también el Rock). Si Los Prisioneros refundan el RCH es porque sus orígenes en Chile se encuentran en el «movimiento beat» de bandas de la segunda mitad de los 60 como Los Mac's o Los Vidrios Quebrados (Salas, *Primavera terrestre*; Planet). Sin embargo, González no ha manifestado ninguna hebra de aproximación con dicho movimiento, sino que, muy por el contrario, ha mostrado simpatía e inclinación hacia La Nueva Ola (LNO). Sobre esta existe poca lectura crítica que al menos se haya detenido en su significado artístico o cultural, y en qué medida existía algo de rock en ella.⁶ De este modo, la idea de Los Prisioneros como «padres del rock chileno» nos reenvía más bien a un vaso comunicante con el movimiento de LNO, al observar la fuerte influencia que tuvo en las primeras composiciones de Jorge González, revelándose más bien un modo singular de encarnar la canción popular y criolla.

En el año 2008, Jorge González hablaba sobre la grabación de *La voz de los 80* para insistir en que su música, en definitiva, no tenía tanto que ver con el punk ni menos con el rock: «la leyenda podría decir que yo pensé en Johnny Rotten o en Joe Strummer para grabar “Brigada de negro”, pero en verdad estaba pensando en Miguel Bosé [...] y cuando grabamos las voces de “Sexo” pensaba más bien en Cecilia» (Lagos). González acá también realiza un gesto más bien discursivo al discutir con la inscripción que ha tenido su propia música, desmarcándose del lugar donde se le ha querido ubicar, sea con la herencia punk o más genéricamente con el rock. Ahora, esta mención de Cecilia no será la primera, porque González en otros lugares ha expresado no solo una simpatía, sino que una profunda admiración e influencia para su propia música. Sobre las y los músicos asociados a LNO, sus contemporáneos, pero también las generaciones posteriores, solo tienen una imagen prejuiciosa, no más allá del cliché existente, es decir, de cierta visión que heredamos de la dictadura y la televisión, que pone a ese conjunto de músicas y

5 Jorge González ocupó el término como calificativo para cualquier tipo de expresión que no poseyera una cierta «autenticidad local». González pareciera estar pensando muy en la línea de varios de los músicos de los años 60 en Chile que, de un u otro vector político, hacían un llamado a una autenticidad chilena, local, un «desde el espacio de acá hacia allá», como para rebasar los términos foráneos e imperialistas de imponer formas culturales y de expresión popular. El rock no podría definir una música propiamente «de acá».

6 Una excepción la constituye el libro publicado por César Albornoz en el que trata de situar a LNO como origen de la expresión rock en Chile, no mostrándola simplemente como un antecedente (18-24).

músicos, intérpretes y compositores en el lugar de la mera nostalgia y de ser serviles de los años más oscuros de nuestro país (el caso de los Hermanos Zabaleta, de Luis Dimas, de Buddy Richard, o de directores o arreglistas como Horacio Saavedra). Aunque, para ser más precisos, ya antes del golpe existía una distancia, pues se encontraban alejados de las vicisitudes políticas de la época y sin una toma de posición definida. Luego pasaron a ser cómplices manifiestos de lo consumado con la refundación militar-neoliberal que produce un forado histórico, un corte, acontecimiento o *big bang* de la historia de Chile (Thayer, *El fragmento repetido* 15) que incluso repercutió en la legibilidad de los albores de la música pop chilena. El pasado baladístico y pop que encarnara LNO quedó reducida a ser decoración de las lentejuelas del autoritarismo de los 80, para luego ser objeto de estelares, convirtiéndose en nostalgia *kitsch* a esa música. Es que pareciera que las y los exponentes de LNO quedaron congelados y sin derecho, por decirlo así, a considerarse a sí mismos como una música digna de atención. Jorge González más de una vez refirió que los discos y las canciones que lo influyeron, desde su infancia, provienen justamente de esa música:

Tengo el recuerdo de máquinas donde se ponían monedas para escuchar música y escuchar a Cecilia con «Baño de sol a medianoche», al Pollo Fuentes con «Te perdí», a Buddy Richard [...] También habían en la casa discos de un grupo que se llama Los Twisters que era la banda de Luis Dimas, donde estaba Jorge Pedreros (Aguayo, *Maldito sudaca* 22-23).

Las influencias musicales para un compositor de música popular –es decir, de alguien que comúnmente no tuvo estudios formales– provienen de una escucha involuntaria, de un cierto inconsciente sonoro forjado a partir de la inscripción de «representaciones palabras», como para enunciarlo psicoanalíticamente (Laplanche y Pontalis 367-370). Estas «imágenes» suenan «de fondo» en la infancia o en la escucha social y después formarán parte de la detonación que significaría el proceso compositivo. Es en ese sentido que González puede ser leído como síntesis de la expresión popular de la música en Chile y cómo esa música popular de los años 60 es fundamental en su propia obra. Aunque también haya otro tipo de encuentros, más allá de la influencia directa en un nivel musical, sino que también en cómo, por ejemplo, cuando *La voz de los 80* fue editado y comenzó a ser distribuido en casetes, originales y piratas, de fiesta en fiesta, de mano en mano, a lo menos debió producir un extrañamiento en los y las oyentes de la época, al encontrarse con la naturaleza tan particular de esas canciones: no se asemejaban a nada de lo que había estado sonando en Chile. Algo similar debió haber ocurrido a esa masa de adolescentes que por primera vez escuchó esa música nueva que el sonido estereofónico permitía y que llegó en 1958 de la mano de RCA Víctor, pero que en realidad funda la expresión juvenil en nuestro país. El rock & roll, pero también el pop elaborado en *Brill Building*, produjo en la juventud chilena que esta pasara de idolatrar a esos jóvenes del norte que cantaban, bailaban y se convertían en estrellas a, desde su propio contexto, comenzar a emularlos. Ese proceso, en tensión entre creación y

recepción de la génesis de la música popular posiblemente sea una intuición que llevó a Jorge González a cuestionar la liviana distinción entre una música tildada como pop y otra llamada folclórica (Aguayo, *Maldito sudaca* 82-83).⁷

Como hemos atendido, dicha bifurcación se experimentaba ya en los 60, para que luego la crítica histórica y la musicología de la música popular chilena lo demarcaran de modo más fehaciente. El concepto más adecuado para replantear este problema es el de «valor de autenticidad», aunque haya sido adjudicado a las bandas y músicos de rock, *per se*, como una suerte de *a priori* de validación crítica e histórica, que estaría fundamentado en su origen: el blues y la música negra. Una música que proviene desde el *alma* misma, en oposición a la música culta o clásica, que se caracterizaría bien entrado el siglo xx como una música carente de alma (Cook 22-29). En Chile «la raíz folclórica» pasó a tomar una posición similar, creemos que LNO, es decir, la música asociada a ese movimiento, no contendría dicho valor de autenticidad según la crítica y musicología local y, por lo tanto, quedó establecida como una música de segunda categoría. Esto se podría garantizar con la imagen de una Violeta Parra que producía una aproximación «culta» a su trabajo, y también la recepción inmediata de cierta élite política e intelectual que la vio en vivo, la escuchó y quiso seguir su huella. Esa herencia es la que termina con la Nueva Canción Chilena (NCCCH), que podría arrojarse contener ese valor auténtico de la música popular (o pop) (Varas y González). Así, creemos que no existe una separación simple entre una y otra expresión popular, que por un lado exista el folclor y por otro la música pop (o popular), porque si la música pop funciona como un modernismo, es en la medida en que no se instala de inmediato como algo validado ni reconocido, sino que puede ser primero solo a nivel social (en las capas populares) o etario (en la juventud), pero también en circuitos que en apariencia podrían ser leídos como de «élite» (las peñas fundadas por los Parra, por ejemplo, donde circulaba gente como Víctor Jara, Salvador Allende y Pablo Neruda). El modernismo de la música pop germina en primera instancia sin el suficiente capital intelectual por parte de un pueblo que adopta esas músicas populares; pero también funciona primeramente en circuitos ajenos al gusto popular, es decir, en espacios universitarios, políticos o en clases sociales con el capital cultural suficiente. Ahora, el proceso de hacerse popular, en un amplio sentido, puede ser de dos maneras inversas: en la primera, aquello que solo era capturado por las capas populares o las clases subalternas pareciera subir lentamente hasta considerarse música popular con una autenticidad o culto, por decirlo así, ganado (el caso paradigmático del jazz, pero también del rock, y podríamos decir hoy en día la música «urbana» o aquella que proviene del mal visto reguetón); y, el otro caso, se da cuando esa música popular transita en circuitos de élite y puede literalmente bajar –dependiendo del caso– hasta que las clases subalternas la apropian como suyas. Este último sería el caso de Jorge González, porque en un principio Los Prisioneros solo circulaban en espacios cercanos

7 Jorge González, a raíz del papel de la música popular en la revuelta de octubre del 2019, señala: «con el tiempo ya se ha convertido en folclor [...] Los Prisioneros, por ejemplo, ya son folclor» (Aguayo, *Independencia cultural* 30).

a lo universitario, y gracias a la entonces reciente creación del sello Fusión, asociado a la disquería más importante y de avanzada en Santiago por aquellos años (Maira 21). Pero rápidamente, en un año y medio, el mercado los volvió masivos luego de firmar con la compañía EMI, capturando dicha expresión para elevarlos a industria de entretenimiento y consumo. Ahora bien, LNO, así como se ha testimoniado, sin duda es el primer acontecimiento de la moderna industria discográfica en nuestro país, cuestión que ocurría en varios otros lugares del mundo de forma contemporánea. Pero no solo incumbía al movimiento juvenil asociado a LNO, porque paralelamente Violeta Parra era editada en la transnacional más importante de la industria en esa época –Odeón–, y todo el neofolclor, y luego la NCCH, formaron parte también de este esplendor discográfico (Osorio y Figueroa). «Arriba en la cordillera» de Patricio Manns, por ejemplo, en 1965 disputaba los primeros puestos de los rankings radiales locales con la música pop, pero también con la música de The Beatles.⁸ No había, de este modo, solo una cuestión relativa a la industria de la entretenimiento, más bien consistía en que LNO no poseía lo que Luis Advis llamó «evocación folclórica» (11), y era leída como una copia burda de una moda de la metrópolis, pero, al mismo tiempo, con el rechazo de las generaciones adultas que veían una suerte de corrupción moral en la llamada nueva juventud (Lamadrid y Baeza).

Desde el presente –que siempre es una toma de posición crítica– podemos leer canciones como «Caprichito», «El rock del mundial» o «Al pasar esa edad» como parte de nuestro folclor más inconsciente, y expresiones de punta a cabo populares (que se escuchan en las ferias libres siendo cantadas con devoción por el «casero»). En términos musicales, podemos enunciar que, en el modo de componer canciones, pero también en la expresión vocal de intérpretes como Luis Dimas o en las baladas de Los Red Juniors, son antecedentes o un (des)encuentro con un también adolescente Jorge González, o más contemporáneamente de un Cristóbal Briceño. O de lo mucho que se podría decir de la línea que va de Cecilia a Mon Laferte, que se debería ampliar por sí sola, centrándose solo en el rol que juegan en ambas su voz. La música pop chilena se define por una síntesis constante entre una música ajena a lo estrictamente pop, boleros, vals, elementos a veces folclóricos, el rock, la electrónica y el jazz incluso, pero su marca distintiva consiste en un acento vocal criollo situado y adherido a la forma más tradicional de la canción. Su singularidad se caracteriza por la exacerbación de ese acento, en el fraseo, en la voz como un instrumento en sí mismo.⁹

8 Es lo que el propio Manns cuenta, en una conversación que forma parte del teledocumental *Memorias del rock chileno 2*, advirtiendo que «La nueva canción no era folclórica, te digo ejemplos, “Cuando recuerdo a mi país”, “Te recuerdo Amanda”, imagínate, son canciones que podría haber escrito Lennon o McCartney para decirte un caso. Porque corresponde a una misma línea de construcción, lo que pasa es que ellos las tocaban con guitarras eléctricas o elementos así y nosotros con guitarras acústicas». Ángel Parra, quien fundó junto con la colaboración del mismo Manns la Peña de los Parra en 1965, señala en el mismo documental que no separa lo que «ellos» comenzaron a hacer del pop que encarnaban contemporáneamente bandas como The Beatles (*Memorias del rock chileno 2*).

9 Se puede observar en grandes nombres de intérpretes en Chile: Violeta Parra, Jorge González, Gepe, Mon Laferte, Cecilia, Víctor Jara o Germain de la Fuente son, ante todo, su voz. Simon Frith ha señalado de qué modo la voz puede resolver en sí misma la paradoja que ha cruzado casi todas las discusiones en torno a la música popular (aquella que *no es solo música*). ¿Quién manda en la música popular, la música o la letra? Y la voz, dirá Frith, produce una síntesis

Las canciones editadas a principios de los 60 se transformaron rápidamente en folclor musical para una generación que envejeció *de golpe* luego de la dictadura. De ahí su lejanía, el extrañamiento que poseen, como si hubiesen ocurrido hace más tiempo del que fueron grabadas y compuestas. Canciones que no tienen autoría clara, sino solo el ser unas canciones que se escucharon en la juventud o en la niñez, como la de Jorge González, por ejemplo. Un caso podría ser el de «La balada de la tristeza», que si bien es una canción de autoría de Buddy Richard, no es directamente reconocible para cualquier oyente quien es su autor ni quién realmente la interpreta. Dicha canción podría ser perfectamente enunciada como la primera canción del pop chileno, no solo por haber sido grabada durante el año 62, sino más bien por poseer un cierto halo folclórico, a diferencia de las canciones asociadas a los primeros destellos de LNO. Algo de la zona centro-sur de Chile respira en «La balada de la tristeza»; sin duda es por la voz de Buddy Richard, ese acento tan marcado casi rural, confirmando las ideas de alguien como Frith, que piensa «que la voz es el acto constitutivo del pop» (350). El título de la canción no es un dato menor, titularla como balada en un contexto en que el género vive su génesis en Hispanoamérica (Martínez 13-16), pero también instituye un acercamiento local a la balada, a partir del fraseo o de una cierta gestualidad asociada al habla nacional. Esa misma voz se encuentra en una canción como «Paramar», también escrita por un joven Jorge González, y que con el tiempo se ha convertido en folclor musical para cualquier niña, niño o adolescente de este país. La línea baladística que González desarrollará durante toda su obra, en canciones como «Por favor», «Que no destrocen tu vida» o en el disco *Corazones*, así como en «Fe», «Carita de gato», «Eres mi hogar» y en gran parte del disco *Libro*, constituye de los géneros más sobresalientes del compositor y que no solo lo ligan a la balada chilena, sino que a la hispanoamericana. Creemos que existe en Jorge González un intento de posicionar un cierto tipo de música poco estimada en Chile, y con un objetivo muy claro: no dejarse codificar en la música que en principio le pertenecería, el rock.

El mito del rock chileno: un *pater* sin filiación

El inicio del rock en Chile ha estado comúnmente fechado con el lanzamiento de *La voz de los 80* de Los Prisioneros en 1984. Son varios los lugares donde se ha indicado, como por ejemplo en documentales, docuseries,¹⁰ libros periodísticos y de investigación que

de estos dos polos de sentido (la letra) o sinsentido (la música). Existirán cuatro ángulos, la voz como instrumento, la voz como cuerpo, la voz como persona y la voz como personaje (nosotros diríamos que acá habría solo una: la voz como performance) (330 y ss.). Dichos ángulos podrían perfectamente calzar con el desarrollo musical de los referentes citados anteriormente, pero que constituye también un modo singular de ser de la música popular chilena. Son cuestiones que por ahora no podríamos expandir aquí.

10 Como, por ejemplo, *Rompan todo: la historia del rock en América Latina*. La docuserie creada por Nicolás Entel, y dirigida por Picky Talarico, contó con la producción del músico, compositor y productor Gustavo Santaolalla. Por lo mediático y masivo que se volvió *Rompan Todo*, trajo consigo toda una discusión a través de diversas plataformas en toda Hispanoamérica, expresando que el análisis de la música popular a nivel latinoamericano está aún demasiado

advierten que el año 1984 es el inicio de lo que se llamará de punta y cabo «rock chileno» (Planet; Salas, *Primavera terrestre*; Escárte; Ponce). Sin embargo, el mismo Jorge González ha señalado que Los Prisioneros nunca se consideraron a sí mismos una banda de rock, sino que de pop en todo el sentido de la palabra. Agregaríamos que el cantautor buscó alejarse de un criterio de autenticidad vinculada al rock, de manera totalmente explícita. Por ejemplo, nunca aludió a Los Jaivas como una influencia directa ni menos reconocerse en una herencia con la NCCH, por decir el ensamble que Fabio Salas le adjudica a la música «auténticamente» popular de Chile (Salas, *Primavera terrestre* 25-40). Esta lectura posiciona al rock en oposición al pop, que en Chile no tiene otro nombre posible que lo realizado en los 60 por LNO, y que, por cierto, carecerá de validez y autenticidad. El RCH, entonces, más que género o estilo, se levanta como un relato, un mito cultural de fines del siglo xx. Este relato no solo deja fuera elementos musicales, sino que también alianzas no inmediatamente reconocibles de las y los mismos compositores e intérpretes, e incluso su discurso graficado en entrevistas y apariciones públicas. La figura de Jorge González como «padre del rock chileno» sostiene al relato mítico donde el rock se instaure en Chile en los años 80 y Los Prisioneros son los fundadores. La fundación siempre consiste en un borrar la ley que regía, es decir, es siempre refundante, porque termina conservando. Existiría, a nuestro parecer, una cierta complicidad estructural detrás de este relato con la refundación neoliberal propiciada en esos mismos años en nuestro país.

No obstante, ni durante los 80 ni los 90 existía una lectura que advirtiera que, en realidad, el inicio del rock chileno está fechado entre 1965 y 1966 con la emergencia del «movimiento beat». A partir del descampado cultural que significó la dictadura, se justifica el que no exista, hasta finales de los años 90, alguna memoria o historia de la música rock hecha en Chile desde los años 60. Uno de esos intentos se lo debemos a Gonzalo Planet, en un libro escrito en el siglo XXI: *Se oyen los pasos*. Su tesis es que debido a la irrupción real del fenómeno que encarnaron The Beatles en Chile luego del 64, se provoca un ímpetu para que algunas y algunos músicos jóvenes entendieran que tanto las y los exponentes de LNO como del neofolclor se habían quedado en el pasado y era necesario producir otra música. Dice Planet:

La música de la Nueva Ola era básicamente una adaptación local del rock and roll más suave e inofensivo, destilado de su raíz marginal. Baladas románticas y ritmos como el twist poblaban las canciones, muchas de ellas, versiones de éxitos probados en el primer mundo. Las pocas composiciones originales rara vez se alejaban de los tópicos románticos juveniles, primero en inglés y luego en español. Lejos de toda contracultura, la Nueva Ola estableció un vibrante alboroto bajo estricto control adulto (21).

abierto a interpretaciones y al establecimiento de un canon. En su apuesta, la docuserie pone al rock en un nivel de jerarquía superior al resto de otros géneros o estilos musicales populares al dar por hecho un potencial de autenticidad y de crítica que, en principio, poseería. Este *a priori* no toma en cuenta la diversidad de géneros y elementos musicales que poseen cada una de esas expresiones que se codifican bajo la etiqueta «rock», desde Spinetta hasta Mon Laferte, pasando por Café Tacvba y, por supuesto, por Jorge González con Los Prisioneros (Larrea).

La investigación de Planet es aguda desde el punto de vista filológico, sin embargo, existe siempre un presupuesto de que el «rock» es un género musical con cierta autenticidad que lo diferencia. De ahí que las palabras «subversivo», «transgresor» o «contracultural» sean enunciadas positivamente como cualidades del rock, y así oponerlo a otro «estilo» que mantiene las estructuras de comprensión y convención social inalterables. El texto de Planet es un ejemplo preciso de cómo existe una reauratización, hacer culto (en todos los posibles sentidos de la palabra) de una música que vendría a relevar a otra (la clásica o la propiamente folclórica) que ya no era válida para el sentido común de una época. La escena del movimiento beat encarnó su ruptura; fue una escena porque formaron un tipo de circuito donde la revista *Ritmo* o las radios no necesariamente acogían su música, sino que más bien circulaban en festivales, parques o universidades. Ahora, ¿qué tiene de singular el movimiento beat dentro de un contexto de esplendor musical, en que existen vasos comunicantes tan claros y definidos, donde es imposible separar aguas para producir un relato mítico de una música más auténtica y jerárquicamente más válida? Sigamos a Planet cuando señala que para originarse el rock en Chile existió un «sentimiento contracultural», y que surge con los beat, «quienes expresan su rebeldía en el contenido de sus temas o bien tomando una postura, una actitud rebelde. De ahí que su diferenciación no solo sea musical sino también conceptual con la Nueva Ola, que supone la continuidad de una música comercial sin grandes planteamientos y que funciona acorde al sistema» (36). Esta lectura del rock versus una música que tendría todas las características inversas del rock, es decir, ser comercial (aunque todas esas bandas beat son editadas en el sello más grande e importante de la época, RCA Víctor), poco auténtica, un mero producto de entretenimiento y evasión, consiste en un relato que se viene planteando internacionalmente desde los años 70, cuando la palabra rock se valida, volviéndose una música de carácter «culto», pero, al mismo tiempo, más «política» y «seria» que aquello que se expresa bajo el vocablo pop. Es decir, un «valor de autenticidad», tal como referíamos a propósito de Cook, Planet y otros textos locales, como los de Salas, se encontrarían bajo el mismo tono. En *Primavera terrestre*, Salas expresa que «La Nueva Ola Chilena resultó ser la fórmula ideal de una propuesta que partiendo de un rock digerible y banal engarzaba a la perfección con una concepción escapista y recreativa de la música pop» (31). El autor incluso termina siendo mesiánico con el rock, al describirlo como «el fenómeno de masas más transcendental que hubo», comenzando en 1965 en el albor del movimiento beat chileno.

En suma, ¿qué es lo que se podría aducir con respecto a este surgimiento rockero?, ¿por qué tendrían más valor las bandas beat que Los Ramblers, Los Twisters o incluso Cecilia? Entre las justificaciones de Salas –y como vimos con Planet–, esto pasa exclusivamente por su carácter más contrasocial o contracultural. Sin embargo, los exponentes de LNO produjeron interrupciones de manera más directa a las normas sociales vigentes, por ser más masivos y donde aún el fenómeno del rock & roll, de la estrella de pop y de la circulación radial de canciones hechas e interpretadas por jóvenes era mucho más novedoso. Otro elemento que se resalta a favor de este origen mítico en el movimiento

beat son las composiciones propias, de bandas como Los Vidrios Quebrados o Los Mac's, que instalan temáticas no evasivas, pero si vamos al fondo de las letras (salvo el caso de «La muerte de mi hermano» y un par más) son muy similares a las del pop inglés contemporáneo, en el amanecer psicodélico que se experimentaba internacionalmente. Es decir, también son letras evasivas de la realidad y no necesariamente están circunscritas a un horizonte reflexivo-crítico, cuestión que sí empieza a ocurrir con la línea que encarna Violeta Parra, y posteriormente Manns y Jara. Y, además, las composiciones de las bandas beat parecieran recaer en la copia de la música de los referentes anglo, que ya había quedado en el olvido en 1962 con «El rock del mundial» de Los Ramblers y la serie de baladas que componen Jorge Pedreros, Hugo Beiza o Buddy Richard, sin contar que ya en el año 64-65 el neofolclor también producía canciones propias, hechas acá en Chile. De modo que adjudicar un valor de ruptura en proyectos como Los Mac's, Los Beat 4 o Los Jockers con respecto a la música popular chilena inmediatamente anterior es una sobrelectura o interpretación algo forzada. Existe más bien relación o líneas comunicantes bastante claras, como el caso de Hugo Beiza, quien fue productor del disco *Kaledeiscope Man* de Los Mac's, cuatro años después de haberse encumbrado como el compositor estrella de las baladas de LNO. Así como también Willy Morales, músico de Alan y sus Bates, que terminó formando Los Mac's junto a los hermanos McIver. Otro caso sería el del conjunto Los Masters, prehistoria de Congreso y que demuestra un arco clarísimo que va desde LNO hasta el RCH de principios de los 70 (Gajardo). No hace mucho tiempo, Flor Motuda contaba que su máxima inspiración para formar Los Sonny's (una de sus bandas creadas a fines de los 60) fueron Los Twisters, y que él era un ferviente admirador de ellos (*Mentiras Verdaderas*, 2014). En otras palabras, no existe un corte tan claro más allá del deseo de diferenciarse de ese grupo de proyectos. Lo que es claro es que el movimiento beat vuelve, como en el inicio de LNO, a la copia extranjerizante.

El movimiento beat consistió más bien en conjuntos y músicos muy jóvenes, de clases altas, ligados al mundo universitario (la Universidad Católica y puntualmente la Facultad de Derecho, lugar germinal del gremialismo en esos años) y que tenían los recursos para estar al día con el sonido internacional y poseer instrumentos de calidad. Si bien formulan en este contexto una lectura del pop británico, pero también de la psicodelia, en muy pocos casos llegan a un criollismo musical o a una traducción verdadera de ese dato internacional. No es un asunto de calidad, es un asunto de visualizar en qué medida existe un sonido de procedencia realmente local, que en esos años (entre el 66 y el 68) pasa por otras líneas de la música popular, como por ejemplo en las y los exponentes de la NCCH y en proyectos pop asociados a la balada (el Pollo Fuentes o Buddy Richard); o en otros casos incluso traduciendo de manera singular desde el dato internacional como Los Bric a Brac, y en bandas que se formaron un poco antes como Los Blue Splendor y, sobre todo, en esa escena de bandas que hicieron de la tradición del bolero en Chile una cosa eléctrica y vinculada al rock, como Los Golpes, Los Galos y, principalmente, Los Ángeles Negros. En ningún momento, por

cierto, Jorge González refirió a la música beat dentro de sus influencias; es que no era la música popular de entonces, fue una música de un circuito y de élite que escuchó y vio muy poca gente. En los años beat, lo que escuchaba el pueblo y la juventud era el Pollo Fuentes, cantante y compositor que González sí mencionó en diversas ocasiones como influencia e inspiración. Sin duda, González está muy lejos de asumir la figura del *pater*, donde no tiene ningún tipo de filiación.

Jorge González intempestivo

Son múltiples las intervenciones donde Jorge González expresa su incomodidad con el lugar que los medios y la industria le asignaban como «padre del rock chileno». Curiosamente, es en los 90 cuando esta idea o mito del rock chileno toma forma, y González es el héroe ideal para protagonizar dicho relato. Curioso porque es la década en la que el cantautor de manera más manifiesta se aleja de cualquier imagen alusiva al rock. En sus canciones, desde las publicadas en *Corazones* (1990) hasta las cumbias electrónicas en el dúo *Gonzalo Martínez y las congas pensantes* (1997), su música discutirá con un presente que instalaba al rock como «la» forma en que la crítica y la juventud se vehiculizaba. Por supuesto que el disco homónimo, oficialmente el primero solista, radicaliza esta imagen antirockera, en pleno año 93, cuando el rock, bajo el llamado «grunge», era grito y plata en prácticamente todo el mundo. Mientras, en Chile, el modelo neoliberal deja su etapa de transición (la dictadura) para llegar al puro fomento, con la sociedad de libre mercado instalada (Thayer, *La crisis no moderna*), y por supuesto que esa pulsión llega a las expresiones juveniles. El código más fácil fue el del rock, que revivió como la música de las madres y los padres para sus hijos e hijas, y dejándose situar donde el mercado lo permitiera. Es el *zeitgeist* de los 90, consecuencia del estímulo dado por la interconexión efectuada por la aldea global, es decir, de que internacionalmente el *mainstream* estaba asociado al rock y cualquier expresión musical periférica debía medirse a partir de ahí. El rock, entonces, se instaló como una música más auténtica que varias otras circunscritas a la música popular y estaba dirigida a un segmento de la población que consumía bastante televisión: las y los jóvenes. Toda esa atmósfera comenzó a producir que cualquier agrupación chilena que tocara funk, rap, punk, metal, baladas, lo que fuera, cayera en el denominativo genérico del «rock chileno».

Muestra de la distancia de Jorge González se puede constatar en una hilarante intervención en una entrevista realizada por Alfredo Lewin, en el primer concierto de reunión de Los Prisioneros el 2001. El músico, ante las expresiones del animador televisivo de que todo lo que rodeaba la reunión del grupo y lo que acontecía en el Estadio Nacional guardaba relación con el rock (el programa de MTV tenía como nombre *MTV Rocks*, precisamente), un poco molesto respondía lo siguiente:

la palabra rock es una palabra que a mí me suena sumamente ridícula, porque el rock & roll tuvo su sentido en los 50, pero de ahí en adelante se convirtió en

otra cosa. Grupos como Zeppelin o Doors fueron más bien grandes negocios disfrazados de rebeldes que lo que salió al comienzo. Cuando nosotros partimos el año 83 ya la palabra rock era ridícula y nunca nos hemos definido como una banda de rock. El culto al «rock and roll» [con voz y expresión masculina] es una estupidez con patas [mirando a Alfredo Lewin directamente al expresarlo].

La molestia, pero también la ridiculización al programa, al conductor y a la estación televisiva, no es irrelevante para lo que veníamos planteando. Si bien estamos en el año 2001, la atmósfera de los años 90, ligada al rock y que rodea a la música popular, sigue muy presente. Es dicha idea la que situó a Los Prisioneros en un lugar que en apariencia podía ser subversivo, pero que solo era un efecto de la globalización y el imperio cultural que detenta MTV en Latinoamérica. Creemos que gran parte de la conflictiva relación que Jorge González mantuvo con los medios en Chile pasó siempre por ahí, siendo, al mismo tiempo, parte esencial de su obra, porque está constantemente disputando el lugar de su captura, de su definición y codificación demasiado reconocible. La obra de Jorge González sería vista muy distinta hoy en día si ese lugar que le daba la cultura en los 90 lo hubiese hecho suyo, si se hubiera dejado querer en aquella posición, de ser rockero y radical, pero no era un Zack de la Rocha ni menos un cantante tipo Residente. Es que en su música, y en sus enunciados, no existe una idea preconcebida de un relato para que las masas se identifiquen, es más bien a un nivel inconsciente –molecular, digamos– que las canciones atraviesan la experiencia de los cuerpos y que de cierta manera sostienen un efecto empírico en el campo social a partir de sus canciones. Fue precisamente lo que aconteció en la revuelta y lo que ocurría ya en dictadura (*Los Prisioneros, Teleanálisis*). En otros términos, no es el contenido de las letras, sino más bien el efecto en bloque que producen las canciones, y es la hipótesis que defendemos, que aquello no es una cualidad inherente del rock, sino que de la música popular en su integridad.

Así, el *locus de enunciación* que sitúa Jorge González, durante la década de los 90 y después, tiene que ver con esa intuición, por ello se explica su controversial imagen pública, pero también intempestiva. Pasó de ser ídolo juvenil en los años 80 a un personaje un poco fuera de órbita, no comulgando con lo que ocurría a nivel musical y cultural en los años de la transición. Sin embargo, dicha apreciación pública fue efectuada más que por el pueblo, por los medios de comunicación que en esa década se habían acercado a Jorge González solo desde el sensacionalismo y no desde una perspectiva mínimamente crítica en torno a su música. Ya en tiempos de su primer LP solista se puede apreciar, pues fue un disco aislado, que en apariencia no dialoga con la música que se hacía o que se distribuía en ese momento. Misma suerte tuvo *El futuro se fue* (1994), sin ninguna repercusión, pese a que se encuentra en las antípodas del disco anterior. Era tal el malestar de González que ni siquiera tuvo la intención de promocionarlo. Sobre esa época el compositor señala lo siguiente:

Con Álvaro [se refiere a Henríquez, compositor y vocalista de Los Tres] alguna vez conversamos que los dos hicimos el ridículo en la misma época, porque la

música cambió. Él era un rockabilly y yo un punkiento, más *new wave*, eso sí. Y las dos cosas se parecen mucho, porque en las dos movidas las canciones son cortas, la guitarra no está distorsionada y la batería está súper fuerte. Entonces, llegó el grunge y chuta, yo hice el loco, porque hice mi primer disco solista, donde era todo como un grupo tocando, con orquesta, vientos y todo eso, pop a secas [...] La cosa es que yo hice una pintada de mono con una propuesta que no se parecía en nada el grunge y Los Tres pintaron el mono haciendo grunge y se veían súper mal cantando con pantalones cortos y moviendo la cabeza como Metallica (Aguayo, *Maldito sudaca* 206-207).

La década de los 90, en definitiva, consistió en una suerte de resaca neoliberal, de excesos transnacionales vinculados a los últimos respiros de la industria discográfica. Más allá de algunas canciones insignes, otros discos muy interesantes, se respiraba una música que se había alejado de las líneas que dieron forma y espíritu a la música popular chilena de los años 60 y, por el contrario, había un pudor –tanto en las y los músicos y críticos como en especialistas– de mirar realmente ese pasado. Lo que ocurría era la vergüenza de entrar en relación con un país que se había hecho desaparecer, pero también se debía a que el mismo mercado exigía una actualidad que solo se disolvía en imágenes de consumo o en aquello que Raúl Ruiz alguna vez llamó «imágenes utópicas» (34-55). Jorge González en «El futuro se fue» pareciera expresar ese desencanto ante una sociedad que abrazaba todos los designios de la globalización y el libre mercado: «El futuro se fue el 73 / Después llegó la Edad Media / Derrumbó todo el fundo / El futuro pasó / Yo lo vi quemar / Entre libros y cintas / El futuro pasó / Ya no está / Se fue» (1994). El dato musical de esta canción es que tiene una cita no solo a Los Jaivas en el distintivo uso de la percusión, sino que, quizás, precisamente, a toda una música que de golpe dejó de existir en el año 73. Pero, además, en pasajes de su primer disco solista y en gran parte de la música que realizó durante aquella década, González le estaba hablando a una juventud sin edad, a un grupo de escuchas –un cierto pueblo– que se iba forjando con todas esas canciones.

Los Prisioneros eran una banda *new wave*, *postpunk*, una propuesta más modernista que el rock mismo. Más que el inicio del rock chileno, lo que hay en Los Prisioneros es una ruptura con el rock, algo *post* que de una u otra manera se conectaba con lo que ocurría artística y culturalmente en Chile durante los 80. Si seguimos el dato internacional, a partir de lo que Simon Reynolds ha señalado, la música primera de Jorge González entra en la línea de lo que se ha llamado «*post punk*» (19-32), o aquello que Juan Pablo González, en el contexto local, advirtió bajo el término «*pop divergente de vanguardia*», donde piensa no solo a Los Prisioneros, sino que también a *Electrodomésticos* (*Des/encuentros en la música popular chilena* 285). Por lo tanto, Jorge González desde el principio iba en

la línea en que el rock era algo del pasado; él mismo advierte que en los 90 se revalorizó la palabra rock (Aguayo, *Maldito sudaca* 53), con el extraño antecedente de que los 80 fue una década de avanzada, de ver al rock como aquello que precisamente había que superar. Ahora bien, la especificidad de González consiste en ser bisagra y síntesis de la música popular chilena. Síntesis entre la tradición que cimentó, sobre todo en términos líricos, la NCCCH, y por otro lado con el llamado pop, de consumo y de evasión, que en Chile tuvo un solo nombre antes de él, es decir, LNO. Se muestra evidencia en las declaraciones del mismo González sobre su música, pero también en cómo *La voz de los 80* constituye un disco que refleja dicha síntesis, así como también el disco *Corazones*, que ofrece cierta consumación entre una música pop con cierta aprobación crítica y un pop basura, estimado como menor y sin valoración estética (la llamada «música de mierda»). Con Jorge González estaríamos en presencia de un paradigma de una nueva aproximación, tanto estética como política, de la música popular a nivel local, radicalizando lo que en los 60 habría ya comenzado. Es decir, Jorge González plantearía un rescate de toda una manera de encarar la música popular en Chile que, en principio, a punta de asesinatos, desaparición, tortura, quema de discos y *masters tapes*, además de centenares de músicos exiliados, pero también con su banalización reducida a pura nostalgia, se quiso extirpar como si fuera parte detonadora de un cáncer.

Referencias

- Advis, Luis. «Historia y características de la Nueva Canción Chilena». *Clásicos de la música popular chilena. Volumen II 1960-1973. Raíz folclórica*. Segunda edición. Eds. Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González. Ediciones UC, SCD, 2012.
- Aguayo, Emiliano. *Maldito sudaca: conversaciones con Jorge González*. RIL, 2005.
- . *Independencia cultural. Conversaciones con Jorge González 2005-2020*. RIL, 2020.
- Albornoz, César. *El origen del rock chileno. Entrevistas a fundadores de La Nueva Ola*. Cinco Ases, 2019.
- Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza Editorial, 2001.
- Del Real, Andrés. «Colaboración de sus colegas y grabación en un baño: la trastienda de la performance más activista de Mon Laferte». *La Tercera*, 15 nov. 2019, <https://www.latercera.com/la-tercera-pm/noticia/colaboracion-de-sus-colegas-y-grabacion-en-un-bano-la-trastienda-de-la-performance-mas-activista-de-mon-laferte/902757/>
- Escárdate, Tito. *Frutos del país. Historia del rock chileno*. Revista Triunfo, 1994.
- Figuroa-Bustos, Arturo. «La construcción mediática del músico y su politización por la prensa especializada: El caso de los músicos indies en Chile (2014-2018)». *Contrapulso - Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, vol. 2, n° 2, 2020, pp. 64-82.

- Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Paidós, 2004.
- Frith, Simon. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Paidós, 2014.
- Fuenzalida, Valerio. *La industria fonográfica en Chile*. Ceneca, 1985.
- . (ed.). *La producción de música popular en Chile*. Ceneca, 1987.
- Gajardo, Claudio. *Sonambulismo. Aproximación a los conjuntos electrónicos de la Nueva Ola Chilena (1962-1966): el caso de Los Masters*. Claudio Gajardo & The Rocket Blues E.I.R.L, 2020.
- García, Marisol. *Canción valiente 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Ediciones B, 2013.
- . *Llora, corazón. El latido de la cebolla*. Catalonia-UDP, 2017.
- González, Juan Pablo. «La canción juvenil chilena». *Clásicos de la música popular chilena. Volumen III 1960-1973. Canciones y baladas*. Eds. Alejandro Guarello y Rodrigo Torres. Ediciones UC, SCD, 2010.
- . «Música popular chilena de raíz folclórica». *Clásicos de la música popular chilena. Volumen II 1960-1973. Raíz folclórica*. Segunda edición. Eds. Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González. Ediciones UC, SCD, 2012.
- . *(Des)encuentros en la Música Popular Chilena. 1970-1990*. Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- González, Juan Pablo, Claudio Rolle y Oscar Ohlsen. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Universidad Católica de Chile, 2009.
- Kong, Felipe. *Ritornelos de futuro. Sobre las máquinas rítmicas en el capitalismo*. Manuscrito.
- Lagos, Sergio. «Entrevista a Jorge González». *Sesión Radio Uno*, 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=9BMqAYn5TzI>
- Lamadrid, Silvia y Ana Baeza. «La recepción de la música juvenil en Chile en los años 60: ¿americanización de la juventud?». *Revista Musical Chilena*, año LXXI, n° 228, 2017, pp. 69-94.
- Laplanche, J. y J. B. Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós, 2004.
- Larrea, Felipe. «Rompan todo: La omisión al sonido de acá». *El Agente Cine. Crítica de Cine*, 2021. <http://elagentecine.cl/criticas-2/rompan-todo-la-omision-al-sonido-de-aca/>
- Maira, Manuel. *Jorge González. Una historia original*. Ediciones B, 2016.
- Martínez, Ricardo. *Canción A. M. Una historia sentimental de la balada romántica latinoamericana*. Planeta, 2019.
- Molina de los Reyes, Ignacio. *Historia del trap en Chile*. Alquimia, 2020.
- Osorio, Javier y Gerardo Figueroa. «“Ahora sí la Historia tendrá qué contar”. El pueblo en la imaginación fonográfica de la Nueva Canción Chilena, 1969-1972». *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eds. Simón Palominos e Ignacio Ramos, Lom, 2018, pp. 163-190.

- Party, Daniel. «Placer Culpable: Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Balada Revival». *Latin American Music Review*, vol. 30, n° 1, Spring/Summer, 2009, pp. 69-98.
- Pi, Jaume. «Un músico moderno. Beethoven: maestro del jazz, estrella del rock, experto del sampler». *La Vanguardia*, 3 ene. 2021. <https://www.lavanguardia.com/cultura/musica/20210103/6145397/beethoven-maestro-jazz-estrella-rock-experto-sampler.html>
- Planet, Gonzalo. *Se oyen los pasos. La historia de los primeros años del rock en Chile. Del beat y la psicodelia al folk rock (1964-1973)*. La Tienda Nacional, 2013.
- Ponce, David. *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Ediciones B, 2008.
- Reynolds, Simon. *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. Trad. Agustina Marchi y Matías Battistón. Caja Negra, 2013.
- Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Trad. Alan Pauls. Universidad Diego Portales, 2013.
- Salas, Fabio. «Gritos y susurros: vocalistas y casos del rock chileno». *Revista Musical Chilena*, vol. 54, n° 194, 2000, pp. 76-80.
- . *Primavera terrestre: cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*. Cuarto Propio, 2003.
- Salazar, Mauro. «Mon Laferte: estéticas de la informalidad». *Bío-Bío*, 5 ene. 2021. <https://www.biobiochile.cl/noticias/blogs/el-blog-de-mauro-salazar/2021/01/05/mon-laferte-estetica-de-la-informalidad.shtml>
- Spencer, Christian. «Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020)». *Boletín Música* # 54, 2020, pp. 29-51.
- Thayer, Willy. *El fragmento repetido. Escritos en estados de excepción*. Metales Pesados, 2006.
- . *La crisis no moderna de la Universidad Moderna*. Mimesis, 2019.
- Varas, José Miguel y Juan Pablo González. *En busca de la música chilena: Crónica y antología de una historia sonora*. Publicaciones del Bicentenario, 2005.
- Wilson, Carl. *Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasicismo y los prejuicios en el pop*. Blackie Books, 2016.

Filmografía

- Ángeles Negros*. Jorge Leiva y Francisca Bustos, 2007, documental.
- Animal Nocturno*. Programa TVN, conversación con Jorge González, 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=bRD5cB0tr4w>
- Chilevisión Noticias*. 20 nov. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=NA4nXXCYs4k>
- Do-remix*. Dirigido por Werner Giesen y Rodrigo I. Sepúlveda, Temporada 1, Cap. 20 «El baile de los que sobran», 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=3zkevnELLB8>
- El baile de los que sobran*. Dirigido por Daniel de la Vega, Santiago, 1986.

- Los Prisioneros*. Documental Ictus Teleanálisis, 1987, videoclip. <https://www.youtube.com/watch?v=jTSo9lncEcs>
- Memorias sobre el rock chileno. Parte 2*. Dirigido por Paula Coll. Guion de Tito Escárate y Álvaro Escobar, 2009, teledocumental. <https://cntvplay.cl/videos/2-de-la-nueva-ola-a-los-chascones/>
- Mentiras Verdaderas*. Programa La Red, conversación con Luis Dimas y Flor Motuda, 11 jul. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=GYKaOkdaM7E&t=1864s>
- Mentiras Verdaderas*. Programa La Red, Especial sobre Jorge González, 15 nov. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=eHEoAYG5HLI>
- MTV Rocks*. Programa de MTV, entrevista de Alfredo Lewin a Los Prisioneros, 2001. https://www.youtube.com/watch?v=zB_nMJYm4JE
- Rompan todo: la historia del rock en América Latina fue*. Dirigido por Nicolás Entel y Picky Talarico. Producido por Gustavo Santaolalla, 2020.
- Sesiones 24 horas, Jorge González*. Entrevista por Manuel Maira, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=sjPNjUOWhrA>

Discografía

- Buddy Richard con la Orquesta de Carlos González. «Balada de la tristeza» en 7" *Balada de la tristeza / Apúrate*. Caracol, 1962.
- Gonzalo Martínez. *Gonzalo Martínez y sus congas pensantes*. BMG, 1997.
- Jorge González. *Jorge González*, EMI, 1993.
- . *El futuro se fue*, EMI, 1994.
- . *Mi Destino. Confesiones de una estrella de rock*, Alerce, 1999.
- Kim Wilde. «Kids in America». *Kim Wilde*. Rak Records, 1981.
- Los Mac's. *Kaleidoscope Man*. RCA Víctor, 1967.
- Los Prisioneros. *La voz de los 80*. Fusión, 1984.
- . *Pateando Piedras*. EMI, 1986.
- . *La cultura de la basura*, EMI, 1987.
- . *Corazones*. EMI, 1990.
- Los Red Juniors. «Al pasar esa edad» en 7" *Los Red Juniors presentan el «Shake»*. Polydor, 1964.
- Luis Dimas con The Twisters. «Caprichito» en 7" *Me recordarás / Caprichito*. Philips, 1963.
- Mon Laferte ft. Guaynaa. «Plata ta tá», single. Universal, 2019.
- The Ramblers. «El rock del mundial» en 7" *El rock del mundial / El twist del recluta*. CRC, 1962.

La «museificación» de la comunidad política en Boris Groys: Iconoclastia, tecnología estética del cuidado y crítica del neoliberalismo

The «Museification» of the Political Community in Boris Groys: Iconoclasm, Aesthetic Technology of Care and Critique of Neoliberalism

Antonio Rivera García
Universidad Complutense de Madrid
antorive@ucm.es

Enviado: 4 junio 2023 | **Aceptado:** 22 agosto 2023

Resumen

El pensamiento de Groys permite abordar la crítica del neoliberalismo desde una perspectiva ajena a la cuestión moderna del sujeto. El filósofo propone como alternativa a la subjetividad neoliberal: la concepción del individuo como una desfuncionalizada obra de arte. Esta alternativa se completa con la recuperación de la principal propuesta del pensamiento cosmista: la transformación de la tecnología museística en biopolítica, para que el individuo de nuestro tiempo sea objeto de permanentes cuidados. Finalmente, se analizan la potencia y límites de la «museificación» para pensar en una eficaz alternativa democrática al neoliberalismo.

Palabras clave: Iconoclastia, museificación, obra de arte, subjetividad neoliberal, tecnología del cuidado.

Abstract

Groys' aesthetic thought encourages the approach of the critique of neoliberalism from a point of view that is alien to the modern question of the subject. Groys shows that the iconoclasm followed by avant-garde art and museums offers an alternative: the conception of the individual as a defunctionalized «work of art». This alternative is completed with the retrieval of the main proposal of cosmist thought: the transformation of museum technology into biopolitics, so that the individual of our time becomes an object of permanent care. Finally, the power and limits of «museification» are analyzed to think of an effective democratic alternative to neoliberalism.

Keywords: Iconoclasm, museification, work of art, neoliberal subjectivity, health care technology.

El célebre curso de Foucault, *Nacimiento de la biopolítica*, ha tenido gran influencia sobre los mejores críticos del neoliberalismo, sobre todo en aquellos que se centran en la subjetividad del empresario de sí mismo. En este artículo proponemos una vía muy distinta de crítica y resistencia contra el neoliberalismo, la que propone Boris Groys en sus últimas publicaciones. Para construir esta alternativa, el filósofo recupera el pensamiento cosmista, primero ruso y, después de la Revolución de Octubre, soviético. Los cosmistas o biocosmistas conciben a los seres humanos como «cosas» –y no como sujetos– que, a semejanza de las obras de arte, son valiosas en sí, con independencia del trabajo o la función social que desempeñen. La extensión de este pensamiento a nuestro presente, marcado por la hegemonía neoliberal, supone desmarcarse del pensamiento foucaultiano en dos aspectos fundamentales.

En primer lugar, la «museificación» de la vida –o, lo que es lo mismo, la transformación del ser humano en obra de arte– exige ofrecer una visión positiva de la biopolítica. Groys (*Volverse público* 150) hace referencia a la necesidad de que en nuestros días el biopoder sea total, para que los Estados no solo asuman la función del cuidado de las poblaciones, que es la facultad estatal tratada y criticada por Foucault, sino también la tarea del cuidado del cuerpo de cada ciudadano. La inmortalidad individual, y no solo la colectiva, debe convertirse, por tanto, en el objetivo biopolítico más importante.

En segundo lugar, la vía antineoliberal explorada por Groys obliga a enmendar el pensamiento de Foucault («Des espaces autres») sobre el museo. Para el filósofo francés, el museo, en donde «el tiempo se acumula», es un espacio «otro» –heterotópico– con respecto al espacio vital. Sin embargo, los biocosmistas, y hoy Groys, tienden a subrayar la semejanza entre los dos espacios, el del museo y el de la vida. Solo así es posible afirmar la museificación de la sociedad política, que es el tema principal de este artículo dividido en tres partes: las dos primeras se detienen en el significado del archivo moderno y en la extensión de la tecnología museística a toda la comunidad política; y la tercera se centra en las virtudes y límites de la metáfora estético-política del museo para combatir las principales patologías del neoliberalismo.

Primera parte. La mortalidad de la imagen: iconoclastia e innovación en la modernidad

La dimensión iconoclasta de la estética

En *Sobre el activismo en el arte*, Boris Groys (*Arte en flujo* 58-62) transforma la clásica diferencia entre arte heterónimo y autónomo (Jimenez) en la distinción entre diseño y estética. El primero permite que ciertas herramientas técnicas, mercancías, obras o eventos que han de cumplir una función específica, sean más atractivos, seductores e interesantes para la persona usuaria y espectadora. En particular, el diseño «político» se relaciona con prácticas artísticas que hacen más persuasivos determinados proyectos o mensajes políticos.

En cambio, la estética –siempre según Groys– cumple la misión que tradicionalmente ha desempeñado la iconoclastia: atacar el *statu quo*. La crítica estética descubre que las cosas son peores de lo que pensamos, defrauda nuestras expectativas y revela la presencia invisible de la muerte en todas las acciones humanas. Pero tal crítica, en cuanto denuncia radical del presente, crea también el horizonte último para el derrocamiento revolucionario de las instituciones contemporáneas. La estética combate tanto la concepción política absolutista –que detiene el tiempo humano y elimina todo aquello, la novedad y el cambio, sin lo cual resulta impensable la libertad (Zambrano 89)– como el pensamiento utópico del fin de la historia, que remite a un tiempo final en el que las cosas ocuparán el lugar definitivo que les corresponde.

El desencanto estético puede servir en la actualidad para combatir la universalización de subjetividades que, como la del empresario de sí mismo, son claramente neoliberales, y para denunciar otras que, como la del «artista» de Joseph Beuys, son inadecuadas para resistir la hegemonía neoliberal. La idea del autor alemán mencionado, la de que arte y capital se identifican ($K[unst]=K[apital]$) porque la naturaleza ha dado a cada uno un cierto capital que debemos desarrollar, no permite superar la lógica darwinista del actual neoliberalismo, la basada en la antidemocrática unión de talento, esfuerzo y competencia.¹ Se trata de una lógica del «don natural» contra la que claramente se ha opuesto el arte moderno y contemporáneo (Groys, *Arte en flujo* 72-73).

La misión iconoclasta de la estética contemporánea ya no consiste en una tarea de destrucción, sino de desfuncionalización y desprofesionalización. Este es el cometido ejercido durante la modernidad por la institución del museo y por las vanguardias artísticas. A propósito de estas últimas, Groys (*Volverse público* 106) sostiene que el artista de vanguardia es un profeta secularizado que hace dos anuncios apocalípticos: anuncia, en primer lugar, que ya no tiene sentido la profesión de artista porque su trabajo no se puede reducir a habilidades técnicas ni a conocimientos artísticos. Y, en segundo lugar, el artista de vanguardia profetiza que nuestro mundo se caracteriza por la «falta de tiempo», por la finitud de todo *statu quo*, de toda situación aparentemente consolidada o sedimentada. El tiempo de la modernidad, y más aún el de la posmodernidad o ultramodernidad en la que vivimos, está marcado por la constante amenaza de «apocalipsis cultural» (cf. De Martino), es decir, por el cambio permanente y la desaparición de toda tradición y estilo de vida.

El arte de vanguardia utiliza el vocabulario de la iconoclastia porque se dirige contra los valores vigentes, porque los destruye o anuncia su caducidad. El gesto iconoclasta implicaba en el pasado la destrucción de los viejos ídolos en nombre de nuevos dioses, esto es, destruía imágenes o iconos antiguos para sustituirlos por otros. Se convertía primero en un mecanismo de innovación histórica y, con posterioridad, generaba una actitud iconófila, porque la producción de nuevas imágenes se imponía

¹ Acerca del triunfo de la lógica neoliberal del talento y del esfuerzo, resulta fundamental el estudio de Barbara Stiegler en torno al famoso debate Lippmann-Dewey (en Referencias).

sobre la destrucción de las viejas. El pensamiento de Groys se comprende mejor cuando distinguimos tres periodos en la historia de la iconoclastia. En el periodo premoderno, la iconoclastia, como expresan los estudios de Mondzain (*Le commerce des regards*), se dirigió contra la idolatría, contra la confusión de lo divino con lo humano, de lo inmortal con lo mortal, de lo perfecto con lo imperfecto, de la representación con la vida o lo real. En cambio, la actividad iconoclasta moderna tenía como máxima aspiración luchar contra lo viejo para dejar espacio a lo nuevo. Ya no pretendía eliminar la confusión, sino acabar con la separación entre la representación y la vida o lo real. Es más, se combatía el arte que se apartaba de la realidad y no se identificaba con la vida. Las vanguardias, desde las de principios de siglo xx hasta la situacionista, ayudaron a imponer el pensamiento de que la obra artística debía fusionarse con la vida, o de que la vida debía ser tan valiosa como la obra de arte desfuncionalizada.

Por último, cabe apreciar que la iconoclastia posmoderna ha aumentado en complejidad. En primer lugar, ha dejado de vincularse necesariamente con el progreso social o histórico. La crítica formulada contra el gesto innovador e iconoclasta ha dejado de tener un aire reaccionario, ya que la crítica actual insiste en los costes sociales y ecológicos de la modernización, y en la separación entre el devastador desarrollismo y el auténtico progreso. En segundo lugar, la posmodernidad ha reconocido que la iconoclastia no siempre ha sido innovadora y que, al menos desde el nacimiento del cristianismo, también se ha dirigido contra lo nuevo. Y, en tercer lugar, ha adquirido gran relevancia una versión de la iconoclastia que subraya la impotencia de las facultades de la imaginación y del entendimiento, de las imágenes y de los conceptos, para acceder a lo más real (cf. Lyotard; Rancière 107). Por estas tres razones, las estrategias iconoclastas contemporáneas están lejos de producir ese «incremento de poder» que en otras épocas sentían los defensores de lo nuevo (cf. Groys, «La iconoclastia como procedimiento» 57).

Crítica y crisis de la innovación y de la creatividad modernas

En *El futuro pertenece a la tautología*, Groys («La iconoclastia como procedimiento» 83-84) escribe que, dada la sobreabundancia de textos e imágenes, se precisa de una censura para limitar la producción cultural. Existen dos criterios. El primero es el de la calidad de la obra juzgada de acuerdo con un canon o una regla. En filosofía y ciencia la calidad se llama «verdad», mientras que en el arte se llama «belleza». El establecimiento previo de una regla produce identidad porque las obras de calidad, en la medida en que se ajustan a esa regla o canon, acaban pareciéndose todas ellas.

La innovación es el segundo criterio para reconocer el arte valioso que debe conservarse y entrar en los archivos, en la colección. Este nuevo criterio sustituye al de la calidad en la modernidad, una vez que desde Kant y Schiller entran en crisis las poéticas y demás criterios estéticos *a priori*. A partir de entonces, lo valioso, lo que debe permanecer, es lo nuevo, lo diferente. Está claro que la calidad genera identidad,

mientras que la innovación produce heterogeneidad, diferencia. Se podría hablar a este respecto de cierta afinidad de la innovación con el poder constituyente de la teología política schmittiana. La innovación elimina lo anticuado, vacío e impotente y prepara la plenitud y libertad venideras. Se entiende entonces que, durante la modernidad, haya tenido un «regusto reaccionario» la crítica de aquellos procedimientos iconoclastas utilizados para innovar. Tales procedimientos se confundieron con la «creatividad», la que fue inicialmente aceptada por los círculos artísticos porque se presentaba «como una justificación de la libertad artística para romper con todas las convenciones racionales y moralizantes» (Groys, *Filosofía del cuidado* 86).

Hoy constituye un error identificar la creatividad innovadora con la libertad. Más bien, advierte Groys («La iconoclastia como procedimiento» 57), la libertad estética debería consistir en la posibilidad de elegir entre lo viejo y lo nuevo, entre lo repetido y lo original, entre la identidad y la diferencia. En realidad, la innovación está unida a la censura y prohibición de lo que solía hacerse, lo viejo o lo antiguo, pero también del producto generado por la innovación, pues, una vez hecho, ya no es nuevo y no debe repetirse. Tal censura explica que la innovación deje tras de sí un desierto, un espacio virtual que contiene todo lo desvalorizado o abandonado (Groys, *La lógica de la colección y otros ensayos* 88). Ahora bien, es preciso subrayar que la innovación moderna no solo se limita a destruir y transformar «ídolos vivos en ilustraciones muertas de la historia del arte» (Groys, *Art Power* 60), sino que lo hace en nombre de imágenes, signos, valores o dioses nuevos. Por lo demás, no hay novedad sin archivo (museo, biblioteca, filmoteca, etc.), pues solo esta institución nos permite saber si algo es original. Si no está en el archivo, entonces la obra es nueva (Groys, *La lógica de la colección* 90-91). El museo o el archivo se convierte de este modo en un actor iconoclasta que produce novedad o, lo que es lo mismo, diferencia.

Todo ello ha cambiado en nuestro tiempo posmoderno. Tres circunstancias fundamentales explican, según Groys (*La lógica de la colección* 89-91), la crisis contemporánea de las novedades. En primer lugar, cabe decir que en la posmodernidad ha tenido lugar una «revuelta democrática» contra la innovación. Hoy no es raro encontrar manifestaciones estéticas que proclaman «el deleite en lo kitsch y en la cultura de masas», o que homenajean la trivialidad y la cultura pop. En segundo lugar, los tiempos posmodernos se caracterizan por cuestionar el concepto de historia universal o el contexto histórico universal, sin el cual no puede mantenerse el criterio de la innovación. Resulta muy difícil decir qué es nuevo o viejo en una situación de radical pluralidad histórica, pues lo que es nuevo en un contexto particular puede no serlo en otro. En tercer lugar, cabe apreciar una crisis profunda de los archivos. Estos ya no pueden ejercer la función de limitar la sobreproducción o la «basura» cultural y, por tanto, no pueden evitar que cualquier cosa pueda entrar dentro del museo. La tecnología actual ya no sirve únicamente, como pensaba Benjamin, para reproducir lo idéntico, sino también para producir en serie la diferencia. Las cosas nuevas o diferentes se producen a tan alta velocidad que la innovación deja de ser un criterio válido de censura para contener la

sobreproducción cultural. ¿Qué puede entrar en estas condiciones dentro del archivo?

El fin de la censura ejercida por el criterio de la innovación significará probablemente la abolición de toda censura, porque Groys (*La lógica de la colección* 92-94) insiste en que no hay otros criterios, fuera de la calidad y la innovación, la identidad y la diferencia. En este escenario posmoderno tampoco puede hablarse de autoridades e instituciones (archivos) que puedan determinar el valor cultural de la obra y, por consiguiente, si debe o no perecer. Solo el individuo, el espectador cualquiera, puede comparar las obras y ejercer el correspondiente juicio discriminatorio. Pero sin criterios compartidos, resulta inevitable que se imponga el decisionismo más arbitrario y, por lo tanto, que el juicio estético esté amenazado por la identidad, la banalidad y la tautología. La identidad, porque todas las opiniones o juicios son igualmente válidos cuando ya no es posible saber qué es la verdad, la belleza o lo nuevo. La banalidad, porque si todas las opiniones son importantes, todas son insignificantes. Y la tautología, porque en un tiempo en el que no hay criterios consensuados, la obra considerada valiosa y destinada a la salvación es aquella que hemos decidido arbitrariamente que lo sea.

La vanguardia moderna descansa, la posmodernidad se cansa

Groys (*Volverse público* 108-110), en su texto *El universalismo débil*, comenta que la vanguardia moderna, cuya función se parece a la de un profeta secularizado, se preguntó cómo escapar al cambio permanente, a la aporía de la innovación, a que todo termine siendo obsoleto. La respuesta consistió en crear imágenes débiles y, al mismo tiempo, trascendentales en sentido kantiano, esto es, que fueran condiciones de posibilidad de cualquier otra imagen. La vanguardia revelaba así los patrones repetitivos que debían permanecer más allá de los cambios históricos. La única forma de producir algo que no fuera barrido por la innovación iconoclasta consistía en centrarse en el mismo medio. Es decir, el arte de vanguardia solo podía lograr el objetivo de producir imágenes transhistóricas que no fueran destruidas por otras nuevas, si hacía «aparecer el medio material oculto»² (Groys, «La iconoclastia» 60). El procedimiento para conseguirlo se basaba en la reducción o la ascesis. A título de ejemplo, el filósofo menciona a Kandinsky, que concebía la pintura como una simple combinación de colores y formas, y a Malevich, que reducía la imagen a la relación entre el objeto contemplado y el marco o espacio de exhibición.

En *La voluntad de descansar*, Groys (*La lógica de la colección* 128) agrega que la posmodernidad ha malentendido el significado de la vanguardia histórica porque piensa en ella en términos militares. Se la considera erróneamente una unidad avanzada, situada por delante de la tropa, cuya marcha es agotadora porque el objetivo final está aún muy lejos. Pero la vanguardia moderna pensó en ella misma de forma muy distinta: creía que había

2 Ortega y Gasset («La deshumanización del arte» 358) dice algo parecido. En su opinión, el nuevo arte deshumanizado de vanguardia deja de ser transparente y permite ver el medio, el «cristal» a través del cual los artistas del pasado representaban el mundo.

alcanzado su objetivo y que había puesto fin a la retórica de la iconoclastia y del agotador, por ser infinito o eterno, ciclo de la innovación. La vanguardia había llegado a su meta, y descansaba, porque había encontrado esos signos o imágenes débiles, pero al mismo tiempo universales y trascendentales, que hacían visible el hasta entonces oculto medio material. La energía –nos recuerda Groys (*La lógica de la colección* 130)– que desprende la vanguardia histórica procede precisamente de ese descanso, de haber conseguido acabar con el movimiento incesante que implica la creatividad y el criterio de la innovación.

El problema, según Groys (*Volverse público* 111-112), de la vanguardia comentada radica en que las imágenes débiles y, supuestamente, inmortales o transhistóricas, se exhibían en el mismo espacio artístico donde eran visibles las demás imágenes. De este modo, resultó inevitable que se identificaran con las imágenes fuertes que estaban vinculadas a un histórico o determinado *statu quo* (estilo, sociedad, etc.), y que fueran objeto de similar crítica iconoclasta. A todo ello, Groys (113-114) añade que la segunda ola de la vanguardia (Bauhaus, Constructivismo, Vkhutemas, etc.) utilizó el arte para levantar un sólido nuevo mundo, lo que hacía forzoso que se repitiera el gesto iconoclasta contra unas obras que volvían a estar unidas a un estilo, sociedad o periodo histórico determinado. Así que, al final, la vanguardia tampoco pudo descansar, porque era preciso repetir constantemente el gesto iconoclasta y la respuesta transhistórica.

La complejidad y el cansancio posmodernos se deben, a juicio de Groys (*La lógica de la colección* 132), a que hoy ya no se tiene fe en que la vanguardia haya llegado o pueda llegar a su objetivo. Somos hijos de una «tropa» que ha perdido toda esperanza de alcanzar alguna vez la meta, la tierra prometida. Esta pérdida de fe, esta desesperanza, conduce a una fase histórica que, tras abandonar el cronotopo de la modernidad,³ se caracteriza por el estancamiento o ensanchamiento del presente. Löwith (316) enseñó que, para los filósofos modernos, es el final, el objetivo emancipador, el que da sentido a la historia. Hoy estamos cansados porque el movimiento hacia delante no tiene fin, porque no se puede alcanzar ese estado definitivo en el que las cosas estarán en su sitio y podremos descansar. Groys (*La lógica de la colección* 132) nos aclara que los filósofos del cansancio son los filósofos del movimiento ininterrumpido, del fin del «fin de la historia», empezando por Heidegger y sus discípulos.

Para el filósofo de origen ruso, la creciente complejidad de nuestro tiempo se debe a que resultan inservibles los dos criterios –calidad e innovación– que antes permitían simplificar, es decir, reducir la basura cultural para quedarnos solo con lo valioso. Groys (*La lógica de la colección* 133-137) piensa que solo caben dos opciones en esta situación. La primera, la de reducir lo complejo apelando a fórmulas decisionistas, no la comparte. En el actual contexto de pérdida de fe en el futuro de la humanidad, la repetición del gesto de la vanguardia solo puede ser un acto fundamentalista. En contraste con la vanguardia histórica y la ciencia, que «encuentra, pero no busca», ya nadie mantiene la

3 Gumbrecht (*Lento presente; Después de 1945* 195) explica que el cronotopo moderno cumple tres condiciones: «dejar atrás el pasado, ir a través de un presente como mera transición, y ver el futuro como horizonte de posibilidades».

esperanza de encontrar la imagen trascendental que ponga fin a las aporías modernas. En nuestro tiempo, esa imagen o signo únicamente puede crearse por voluntad propia, por medio de una decisión arbitraria, que coincide con el fundamentalismo religioso. De acuerdo con las célebres categorías de Clement Greenberg (15-33), Groyes escribe que ya no sabemos distinguir entre las imágenes vanguardistas y kitsch, pero sí somos capaces de distinguir entre estética y diseño, es decir, entre un uso vanguardista de la imagen, que hace visible su estructura y medio, y un uso kitsch, que pretende generar un efecto cualquiera: económico, político, publicitario, propagandístico, lúdico, etc. Se entiende así que la «reescritura» actual de la modernidad (cf. Lyotard 42), la posmoderna, ya no sea creativa, sino interpretativa. A diferencia de lo que sucedía con la vanguardia histórica, las y los artistas contemporáneos son conscientes del doble estatuto de sus obras y de que es posible la infinita repetición de los gestos iconoclasta y trascendental. Groyes (*La lógica de la colección* 140) prefiere una segunda opción, la de hacernos más complejos y admirar estéticamente, contemplativamente, la complejidad sin necesidad de hacer ningún esfuerzo fundamentalista por superarla. Esfuerzo que, como ya hemos comentado, deja tras de sí un desierto.

Segunda parte. La aplicación política de la tecnología estética del cuidado

Esta segunda parte muestra por qué Boris Groyes es uno de los pensadores contemporáneos que ha cultivado con mayor agudeza la analogía entre estética y política. Aunque avanzada en publicaciones anteriores, en las dos últimas, *Filosofía del cuidado* y *Devenir obra de arte*, el filósofo despliega la vieja tesis del cosmista Fiódorov: la conveniencia de aplicar la tecnología estética o museística a la comunidad política, para que el individuo de nuestro tiempo, al igual que la obra de arte, sea objeto de permanentes cuidados. Groyes ha demostrado que el desarrollo de la tecnología estética del cuidado se halla estrechamente vinculado a un «acontecimiento» artístico que ya hemos tratado en el apartado anterior: la misión iconoclasta que llevan a cabo los y las artistas de vanguardia cuando elaboran obras transhistóricas para poner fin al ciclo infinito de creatividad-destrucción. El museo persigue este mismo objetivo, la superación de la mortalidad de la obra, cuando la desfuncionaliza y la destina exclusivamente a su contemplación. Seguidamente abordaremos los fundamentos sobre los que se sustenta la transferencia de la tecnología museística al ámbito social y político.

El individuo contemporáneo es un sujeto narcisista

Boris Groyes (*Filosofía del cuidado* 122-123; *Devenir obra de arte* 10-16) sigue la vía contraria a las actuales críticas contra el neoliberalismo cuando reivindica la figura de Narciso. Se halla así muy lejos de textos que, como el de Lasch, condenan la cultura contemporánea

del narcisismo por ser una manifestación social regresiva, solipsista y sorda a los ideales intersubjetivos. Por el contrario, Groys defiende las virtudes de un mito que, además, permite comprender lo que significa en nuestro tiempo producir una imagen. El narcisismo implica una doble actividad: el acto de contemplar la propia imagen, pero también el de exhibirla para que sea contemplada por otros. De acuerdo con la distinción creada por el hegeliano Kojève (51-52), el deseo narcisista es un deseo de segundo orden o de reconocimiento (Groys, *Filosofía del cuidado* 54; *Devenir obra de arte* 15). Desde este enfoque, el individuo narcisista concede más importancia al otro, al aspecto social de la imagen, que al mundo interior propio. Es más, el principal problema radica en que el sujeto narcisista no puede ejercer un dominio soberano sobre su propia imagen, en la medida en que depende de la mirada del otro. Estamos así lejos de la autarquía o del desinterés por lo social y por los demás individuos que suele identificarse con el narcisismo. Todo lo contrario, el deseo de segundo orden lleva a sacrificar el interior en favor de la imagen pública. Esta imagen sin alma, creada y vaciada del mundo interior, solo es cuerpo y, por lo tanto, es el resultado de un proceso análogo a la *kénosis* cristiana.⁴

Groys (*Devenir obra de arte* 23-24) nos proporciona una concepción narcisista de la imagen que coincide, en el fondo, con el pensamiento de Kracauer (289) sobre la imagen fotográfica. El filósofo alemán ya aludía a que la foto –lo mismo se podría decir de la imagen cinematográfica– se limita a captar el cuerpo de los individuos, pero no su alma. El encuadre cine-fotográfico no es una ventana que permita el acceso al interior de los sujetos. Por eso, los individuos narcisistas, que se autoexponen o presentan como imágenes, devienen cuerpos –obras de arte– vaciados de alma. El otro, el público, que mira nuestra imagen, solo ve la parte exterior, no el interior. No obstante, en la medida en que somos seres sociales y cuerpos simbólicos, nuestra imagen se erige a menudo en indicio de lo más interno, de nuestro carácter o alma (cf. Krauss 149).

La imagen se convierte en símbolo, en indicio, para ser más exactos, de nuestra propia mortalidad, de nuestro cuerpo perecedero, pero también ella misma es mortal, como ya señalaban Resnais y Marker en el celebrado corto, crítico con el colonialismo, *Las estatuas también mueren* (1953). Boris Groys (*Devenir obra de arte* 92) insiste mucho en que cada cultura produce una clase específica de inmortalidad. Nuestra cultura narcisista ya no cree en la inmortalidad del alma, del interior, y se esfuerza por conquistar la del exterior, la del cuerpo físico y simbólico. El autor (*Volverse público* 159) sostiene que «el último paso en la secularización de la cristiandad» lo dieron los pensadores del socialismo ruso, sobre todo los cosmistas, cuando reemplazaron «la inmortalidad del alma garantizada por Dios por la inmortalidad del cuerpo garantizada por el Estado», que se convertía así en un «nuevo y total biopoder». Lo cierto es que el individuo narcisista contemporáneo considera que su principal objetivo es la inmortalidad de su cuerpo simbólico y, en la medida en que lo permita el desarrollo tecnológico, de su cuerpo físico.

4 Mondzain (*Image, icône, économie* 121) afirma incluso que «todo gran arte es kenótico» porque la única forma de alejarse del mal de la banalidad, de la abyección y de la idolatría consiste en hacer presente un vacío o una ausencia.

El cuerpo simbólico –la imagen de nuestro cuerpo físico– solo puede ser inmortal si logra independizarse del proceso iconoclasta, del ciclo innovación-envejecimiento que provoca que todas las cosas pasen de moda. Boris Groys (*Devenir obra de arte* 29-30), en la línea que ya hemos comentado, subraya el hecho de que la modernidad, marcada por el principio de la creatividad y la inevitable crisis del *statu quo*, ha aspirado a crear sociedades transhistóricas, sociedades en las que la imagen o el cuerpo simbólico sea una especie de «uniforme universal» capaz de resistir el paso del tiempo y de lograr cierta inmortalidad. La teología sigue ofreciendo el mejor modelo para comprender este anhelo: la creación artificial de la imagen o del cuerpo simbólico debe parecerse al diseño divino o natural del alma, la única creación que no está vinculada a ningún contexto histórico.

El autor de *Devenir obra de arte* alude a varias fórmulas que, a lo largo de la primera mitad del siglo xx, intentaron impedir que los productos culturales fueran transitorios, históricos o pasaran de moda. Tales fórmulas fracasaron porque pretendían luchar contra la mortalidad a través de una vía contraria a la tecnología estética o museística que sirve para cuidar objetos singulares e insustituibles. Aquella vía errónea se basaba, por el contrario, en la uniformización o en la supresión de la singularidad de la obra. Groys (31-32) menciona, en primer lugar, la lucha de Adolf Loos contra la esencia de la moda y, en particular, contra todos aquellos ornamentos y elementos decorativos que cambian en cada época.

En segundo lugar, el filósofo de origen ruso (*Devenir obra de arte* 34) se refiere al Constructivismo que pretendía sustituir todo lo que fuera inútil por cosas funcionales. Esta vía, que resultaba contraria al proceso desfuncionalizador e iconoclasta del museo, desembocaba en una concepción social totalitaria, pues establecía que cada cosa estuviera subordinada al diseño soberano de la comunidad. Seguía, en el fondo, el modelo organicista de la teología política, el del soberano que dirige y armoniza las distintas, pero sustituibles, partes del cuerpo social o político.

En tercer lugar, Groys (*Devenir obra de arte* 37-39) menciona la crítica de la creatividad, de la experiencia única y original, que representa el «trabajador», el sujeto universal y transhistórico analizado por Ernst Jünger en *El trabajador*. El trabajador constituye una figura eterna o inmortal porque, a semejanza de la máquina, es sustituible por otro igual. Se corresponde con la tecnología moderna que ya no produce objetos únicos, sino cosas en serie o estandarizadas.

En cuarto lugar, Groys (*Devenir obra de arte* 41-43) se detiene en la lucha contra la mortalidad que lleva a cabo el deporte mediante la producción de cuerpos atléticos. El cuerpo atlético constituye una promesa de inmortalidad, pero no porque se parezca a las obras de arte que entran en el archivo, sino porque es uniforme, regular, estandarizado e intercambiable, como lo son los trabajadores y las máquinas. El filósofo del cuidado no alude, sin embargo, al carácter ambivalente del deporte que, si por un lado convierte al ser humano en un cuerpo parecido a la máquina, por otro, desempeña un papel similar la iconoclastia artística, pues desfuncionaliza los cuerpos como, por lo demás, pone de relieve la filosofía de Ortega y Gasset («El tema de nuestro tiempo» 195).

Groys subraya el contraste entre cuerpo atlético y obra de arte porque quiere establecer una clara diferencia entre dos tipos de tecnología: la relacionada con el deporte y la producción, por un lado, y la relacionada con la estética y el cuidado de las obras que ingresan en los museos, por otro. La creación artística no solo se aleja de la actividad deportiva porque cada obra es singular e insustituible, sino también porque el arte más avanzado, el creado por las vanguardias, no requiere de entrenamiento, es decir, de la habilidad o competencia técnica lograda por el artista después de años de carrera. Las otras dos características que el filósofo destaca de la tecnología del cuidado son la desfuncionalización y la centralidad del marco o del contexto. Este último, el marco o el entorno, resulta inherente a la noción de aura⁵ y, además, se produce a menudo artificialmente. Si tenemos en cuenta el criterio del entorno, la disciplina artística más evolucionada es la instalación, en la que la obra de arte coincide tanto con el objeto expuesto como con el mismo espacio de exhibición (cf. Groys, *Devenir obra de arte* 46-48). El filósofo nunca pierde de vista la analogía de ese marco, especialmente el de la instalación, que es descrita en términos cercanos al pensamiento populista,⁶ con el Estado encargado del cuidado de los individuos narcisistas.

La iconoclastia del museo como modelo para la organización social y política: desfuncionalización y cuidado de objetos mortales

Boris Groys (*Devenir obra de arte* 97) pretende demostrar con sus dos últimos libros que la fe en el futuro, creencia a la que denomina –con palabras tomadas de Comte– la «religión de la humanidad», depende en gran medida del triunfo de la tecnología museística. De ahí la necesidad de reflexionar sobre el papel social y político que adoptan el archivo y la lógica de la colección.

El archivo o el museo es, para Groys (*Devenir obra de arte* 64-65), el contenedor de esos «cadáveres públicos» que son en el fondo las obras de arte. El museo sigue la lógica del «crimen» cuando decide rescatar y conservar las obras e imágenes extraordinarias o contrarias a la norma social. Los mismos artistas, añade Groys (66), «rompen las reglas de la producción artística para llamar la atención de los medios». El museo sigue el modelo criminológico porque solo alberga obras desfuncionalizadas, independientes de las necesidades del organismo social y desviadas con frecuencia del «espíritu del tiempo» con el que las y los historiadores modernos resumen el universo mental de un determinado periodo histórico (cf. Febvre 2). Es preciso tener en cuenta

5 A juicio de Groys (*Art Power* 73; *Devenir obra de arte* 48), Benjamin se refiere con el término de aura «al entorno natural y cultural original» de la obra de arte; entorno que «no solo puede perderse, sino también construirse de cero».

6 Groys (*Volverse público* 58) piensa en el artista de la instalación con características parecidas a las de un antidemocrático líder populista o un representante soberano. Tal artista se convierte en el «legislador» que desde fuera le da a la comunidad de visitantes «el espacio para constituirse a sí misma» y que, además, «define las reglas a las que esa comunidad deberá someterse».

que la desfuncionalización, y no la destrucción, es el objeto de la iconoclastia moderna ejercida por el archivo. A diferencia de la tradicional, que destruye objetos de una época considerada obsoleta, ahora la estrategia iconoclasta consiste en apartarlos de la función original que les encomienda el régimen normativo de una determinada época.

Esta nueva concepción de la iconoclastia refuerza la idea de que la obra de arte no es un bien de consumo como los demás porque no desaparece o se desgasta cuando se contempla (cf. Groys, *Devenir obra de arte* 69). Es más, como se aspira a que permanezca siempre igual, debe ser protegida y restaurada. Lo decisivo para el propósito final de Groys (70), el de comparar la protección debida a las obras de arte con el debido a los individuos en las sociedades contemporáneas, consiste en reconocer que «la tecnología reemplaza a la ontología» (95). Hoy no debemos centrarnos en el objeto de la ontología, es decir, en las cosas inmortales (Dios, las evidencias matemáticas o las ideas eternas) que no necesitan ser cuidadas, sino en cosas materiales y mortales que, para evitar su desgaste y destrucción, deben ser protegidas tecnológicamente.

Los individuos valorados como trabajadores o, si utilizamos la metáfora mecánica y la organológica, como piezas de la máquina social y miembros del organismo estatal, comparten con los objetos de consumo el mismo destino mortal: desgaste y destrucción. La desfuncionalización nos lleva, en cambio, por la senda de la inmortalidad. Desde el punto de vista de la filosofía de los cuidados, desfuncionalizar significa que objetos y sujetos-trabajadores pueden sobrevivir a la cultura original que produce las cosas materiales y funcionales. La aspiración del museo, cuya función iconoclasta o desfuncionalizadora la comparte con la vanguardia histórica, consiste en lograr que los objetos sobrevivan al fin de las culturas particulares y no pasen de moda. Los museos pretenden ser transhistóricos porque ofrecen la promesa de inmortalidad para todo aquello que albergan en su interior. Su función principal es, por tanto, preservar el pasado y ofrecer un horizonte de supervivencia (Groys, *Devenir obra de arte* 72).

El museo invierte la mirada del presente sobre el futuro que solían adoptar las instituciones modernas, las que, por paradójico que parezca, porque la duración forma parte de su esencia, estaban más vinculadas con el porvenir que con el pasado. Las instituciones modernas, al igual que la filosofía de la historia o del progreso y la ideología de la creatividad, tenían sentido porque debían lograr determinados objetivos en el futuro, con independencia de que estuvieran relacionados con la materialista producción o con la idealista libertad. La institución se correspondía entonces con la tecnología de la producción. Muy distinto es el punto de vista del museo: haciendo uso de la estética facultad de la imaginación, mira el presente desde el futuro y percibe el *statu quo* contemporáneo como algo que habrá de quedar obsoleto.⁷ El futuro adquiere de este modo una dimensión amenazadora para las obras de arte, las que no

7 Benedetti (13-19), en una línea de pensamiento convergente con la de Groys, afirma que, en relación con la conciencia de la gravedad de la crisis climática y con la actividad necesaria para frenarla, los discursos estéticos llegan más lejos que los científicos. Las artes, con su apelación a la imaginación, son más efectivas en la movilización porque permiten hacer presente el futuro catastrófico de nuestro planeta y sentir mayor empatía hacia nuestros nietos.

solo requieren ser protegidas, cuidadas o restauradas como consecuencia del efecto que sobre ellas produce el paso del tiempo, sino también desvinculadas del contexto histórico en el que nacieron. Liberarse del mal de la mortalidad coincide con la liberación del futuro y del pasado. No obstante, el ingreso dentro del ámbito transhistórico del museo, que promete la inmortalidad, pasa por el reconocimiento de lo transitorio, de la mortalidad, de todo *statu quo*.

La aplicación de la tecnología museística a la comunidad política requiere en primer lugar corregir a Sartre, al filósofo que en *El ser y la nada* declaraba que nos avergonzamos cuando nos ven como un mero objeto. Por el contrario, Groys (*Devenir obra de arte* 75) juzga que en el narcisista mundo contemporáneo el individuo no debe sentir vergüenza por ser considerado una cosa, sino por «tener una conciencia que lo convierte en una cosa mala» o poco fiable. Debe ser una cosa parecida a la obra de arte, que ya no es un medio para un fin superior, sino un objeto desfuncionalizado, inútil y superfluo que debe ser protegido.

El análisis de Boris Groys (*Devenir obra de arte* 77) invita a «equiparar el arte y la política, la vida y la tecnología, el Estado y el museo, el espacio común y el heteroespacio» del archivo o de la colección. Tal equiparación lleva a reconocer que todos los representantes de las instituciones, incluida la del Estado, deben asumir la función desempeñada en los museos por el curador. Esta última palabra –nos recuerda el filósofo (75)– procede del latín *curator*, cuidador: «un curador se ocupa de la salud de las obras de arte del mismo modo en que un médico atiende la salud de los seres humanos». Así que las instituciones humanas, cuando se convierten en instituciones de cuidado, usan la misma tecnología que emplea el museo para preservar cosas sin función alguna. Groys (76) insiste en sus escritos dedicados a la corriente cosmista o biocosmista que el padre de esta idea fue Nikolái Fiódorov, para quien «todas las instituciones humanas debían transformarse en instituciones de cuidado y abocarse al objetivo de alcanzar la inmortalidad para el conjunto de la especie humana». En continuidad con este pensamiento, el filósofo cosmista Muraviov llega a decir, pensando en el cuidado debido a las obras contenidas en un museo, que el arte es «la única tecnología capaz de derrotar al tiempo». Desde este enfoque que eleva el arte a «modelo de la política» (Groys, *Cosmismo ruso* 21-22), el ser humano se transformará en una obra de arte y «la historia humana se convertirá en historia del arte» cuando se apliquen a los cuerpos mortales «las decisiones curatoriales y tecnologías de preservación museística» (*Devenir obra de arte* 77). Esto significa que el biopoder que tanto temía Foucault «debe volverse total», es decir, debe aplicarse tanto a las poblaciones como a los individuos.

Si las obras de arte contenidas en el museo aspiran a la inmortalidad, no debe extrañar que Groys (*Devenir obra de arte* 86-90) las compare con las momias, los cuerpos vaciados o las imágenes que, por experimentar una especie de *kénosis*, pueden resistir el paso del tiempo y la desaparición de la cultura o del contexto local al que están unidas. El arte de vanguardia practica dicha *kénosis* para combatir la ideología moderna de la creatividad y ofrecer las formas transhistóricas o trascendentales que ya hemos abordado

en la primera parte. En lugar de inventar nuevas formas que corran el peligro de pasar de moda por estar vinculadas a un determinado presente histórico, a un concreto *hic et nunc*, la vanguardia promete el renacimiento de las viejas formas que se ajusten al vaciamiento (*kénosis*) propio de las imágenes trascendentales. Solo el pasado, añade Groys (91), ofrece «una colección de metaformas que pueden ser llenadas con contenido nuevo». Las identidades (raciales, culturales, de género, etc.) que permanecen en el tiempo se corresponden con las imágenes trascendentales o con las metaformas que, a pesar de ser extraídas del pasado, son compartidas por individuos de cualquier época. Igualmente, detrás de la musealización de la política se encuentra «la promesa de revivir formas culturales del pasado», y ello, según Groys (79), solo es posible si se mantiene «la relativa similitud que han conservado los cuerpos humanos orgánicos».

La musealización de los cuerpos humanos obliga a reconocer que el origen de la humanidad se halla «en el arte, en la tecnología del arte», y no en la naturaleza. Ahora bien, Groys (*Devenir obra de arte* 77) sostiene que esto no implica aceptar todos esos proyectos poshumanos y transhumanos que, gracias a la tecnología y a la simbiosis con la máquina, cuestionan la «estabilidad transhistórica del cuerpo humano». Tales proyectos son inviables porque, en primer lugar, no es aceptable la analogía del cuerpo humano con la máquina (81-83). Los conceptos de trabajo y agotamiento, desgaste y cuidado no se pueden aplicar a las máquinas. La rebelión de los seres humanos contra el trabajo esclavo es comprensible porque su cuerpo mortal no puede resucitar, pero no lo es en el caso de las máquinas, porque pueden volver a funcionar después de ser apagadas. Si nos adentráramos en el campo de la ciencia ficción, sería coherente imaginar que las máquinas pensantes del futuro se preocuparan por la provisión de electricidad y por impedir que fueran apagadas, como sucede con el ordenador HAL en el filme de Kubrick, *2001: Una odisea del espacio* (1968). Pero el principal enemigo de esas máquinas sería, sin duda, el progreso tecnológico, esto es, la amenaza de que pudieran ser sustituidas por otras más eficaces. En segundo lugar, Groys (84) juzga que la cultura *cyborg*, la simbiosis entre ser humano y máquina, podría desembocar en un «racista» dominio de los cuerpos más evolucionados. Sería entonces inevitable «una forma nueva y radical de desigualdad» entre los individuos.

La aplicación de la tecnología museística a los seres humanos nos obliga a analizar con rigor los mecanismos de inmortalización de nuestro tiempo. Esta necesidad lleva a Groys (*Devenir obra de arte* 93) a reflexionar sobre los dos procesos tecnológicos ya comentados: el que conduce a la creación de nuevos productos y el relacionado con la mejora continua de «los mecanismos de cuidado, protección, restauración y mantenimiento de los productos». Debemos así distinguir entre la tecnología productiva y la tecnología estética o del cuidado. La primera desencadena un proceso finito que termina con la creación de un producto. El tiempo futuro es deseado porque aparece como promesa de culminación y perfeccionamiento. En cambio, la tecnología estética, la que «empieza con la presencia de un objeto de cuidado y procura evitar su desaparición», está unida a un proceso infinito y a una profunda inquietud por el desgaste

futuro: mientras haya tiempo habrá que combatir tecnológicamente la amenaza de destrucción. El cuidado es, sin embargo, finito, porque los cuerpos, especialmente los humanos, mueren. En contraste con la tecnología productiva que identifica el éxito con el final del proceso de producción, la tecnología museística identifica el fracaso, lo más temido, con el final del proceso del cuidado. Por esta razón, la preservación eterna del objeto, del cuerpo o, si hablamos de Antropoceno, de la misma naturaleza, es la verdadera meta del cuidado. Los dos últimos libros de Boris Groys (94) subrayan constantemente esta analogía entre las estrategias museísticas de conservación y las estrategias sociales y políticas de cuidado de los individuos.

El autor de *Devenir obra de arte* está convencido de que «el deseo narcisista parece coincidir con el deseo de inmortalidad, con el deseo de influir en la producción de inmortalidad» (92). En nuestra época secular y narcisista, la inmortalidad ya no está dada ontológicamente y solo resulta concebible la inmortalidad de los cuerpos individuales proporcionada por el cuidado tecnológico. Si esto es así, resulta inevitable, según Groys (95), que «la inmortalidad individual dependa de la inmortalidad de la humanidad como tal» o, para ser más claros, dependa de la extensión del biopoder estatal desde la población hasta el mismo individuo. El narcisismo contemporáneo, en la medida en que está unido a la supervivencia de nuestra imagen y de nuestro cuerpo material, tiene una razón más para no desembocar en misantropía y desinterés hacia las relaciones sociales y políticas. En contra de lo que dice la concepción más extendida, una civilización narcisista es para Groys (96) aquella para la cual «admirar mi propia imagen significa valorar el mundo de los otros más que el mío propio, privilegiar su mirada sobre la mía». Ahora bien, el filósofo olvida mencionar que la mirada y palabra del otro es atendida solo en la medida en que forja y fortalece nuestra propia identidad, mientras que cuando no nos mira o no nos desea, nuestro desinterés por él es completo, o cada vez mayor.

En cierto modo, el individuo contemporáneo es un Narciso que intenta controlar su propia imagen con el objetivo de que esta sea inmortal, aunque al final sea derrotado porque no puede dominar completamente la mirada del otro. El control parcial de nuestra propia imagen aún se hace más difícil en el contexto de Internet. Comprender el significado contemporáneo de nuestra imagen implica necesariamente pensar en el medio digital donde tiene lugar la mayor producción y difusión de imágenes.

El ocaso de la subjetividad moderna en tiempos de Internet

Debemos comenzar aclarando que, para Boris Groys (*Arte en flujo* 201), el sujeto moderno «siempre se definió como aquel que conoce algo sobre sí mismo que nadie –excepto Dios, quizás– puede conocer», ya que estamos incapacitados por naturaleza para conocer los pensamientos ajenos. El ser humano –podríamos decir parafraseando a Gracián (113)– carece de una ventanilla en su pecho y cabeza que haga transparentes sus intenciones y pensamientos. Los modernos pensaban que la verdadera subjetividad,

el verdadero «yo», era un secreto, algo inaccesible públicamente. El descubrimiento por otro de este secreto suponía en el fondo la degradación del sujeto a cosa instrumental o heterónoma. A juicio de Groys (205-206), Sartre se refiere a ello cuando señala que el infierno son los otros. Es decir, vivimos en un infierno cuando somos reducidos a lo que la mirada ajena ve y registra, o cuando la sociedad nos identifica con un conjunto determinado de propiedades. En contra de este saber infernal, Sartre concibe la subjetividad moderna como «un proyecto dirigido hacia el futuro». Ello significa que el proyecto, aquí y ahora, es secreto u oculto, y que solo el mismo sujeto podrá tener acceso en el futuro a su verdadero ser y hacerlo público.

Groys (*Arte en flujo* 209) añade que la posmodernidad radicaliza la lucha contra la identidad nominal y social del sujeto. Ahora bien, no lo hace a través del descubrimiento del verdadero «yo», sino de un modo que conduce al ocaso del sujeto y a la negación de sus cualidades principales, como la originalidad o la autenticidad. La utopía de la posmodernidad consiste en la «autodisolución del sujeto en los flujos infinitos y anónimos de energía, del deseo o del juego de significantes». Esta pérdida de la identidad puede producirse –y a este respecto Groys cita a Douglas Crimp («Sobre las ruinas del museo»)– mediante «el proceso de reproducción» que supone «la confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes». Groys (*Arte en flujo* 209) reconoce que durante un tiempo Internet encarnó la utopía posmoderna de la disolución de identidades y del triunfo del «rizoma globalizado», pero ya no es así. Hoy Internet es un infierno porque facilita la cosificación o identificación del sujeto con un conjunto de propiedades.

Para comprender el discurso de Groys (*Arte en flujo* 206) sobre Internet como un medio hostil a la subjetividad moderna, es preciso tener en cuenta, en primer lugar, que la modernidad se ha basado en la diferencia o desincronización entre la producción o proceso creativo, que se hace en secreto, y la exhibición o exposición pública del resultado, con independencia de que este consista en la revelación del verdadero «yo» o en la elaboración de una obra de arte. En cambio, Internet se convierte en el ámbito de la transparencia absoluta porque ambos momentos, el de creación y el de exhibición, se sincronizan. Es así el espacio más adecuado para el triunfo de la cultura narcisista, ya que no resulta posible producir una imagen deseable de uno mismo si al mismo tiempo no es contemplada y juzgada por el otro.

En segundo lugar, cabe advertir que Internet no pertenece al orden del simulacro, al de un mundo virtual que prescinde de referencias reales o exteriores. En vez de ser «el lugar de la desmaterialización de las cosas de este mundo», se convierte, a juicio de Groys (*Devenir obra de arte* 57), en «el lugar de la materialización del usuario de la red». Esto equivale a decir que Internet es el ámbito de la desficcionalización de todo, incluido el arte y la literatura, ya que funciona «bajo la presuposición [...] de tener como referencia un punto de la realidad *off-line*» (*Arte en flujo* 197). En contraste con lo que suele ser la imagen digital o virtual, Internet es un medio de información sobre algo que existe afuera. Groys (*Arte en flujo* 199-200) aclara que la ficción, el arte y la

literatura, no tiene en Internet un marco específico: comparte el mismo espacio con todo lo que no es ficción. No solo la obra ficcional se integra en la red con la información sobre el autor como persona real, como persona que existe *offline*, sino que además adquiere una gran importancia la documentación, la parte no ficcional de las artes. Tal documentación no es un simulacro, porque se refiere a un verdadero acontecimiento estético, un libro, una exhibición, una performance, una instalación, un proyecto, etc., que ha tenido «lugar en lo real, en el mundo *off line*». Es preciso advertir que, para el filósofo de origen ruso, el narcisismo tampoco pertenece en su origen a la cultura del simulacro, porque la imagen del individuo se construye a partir de una referencia, la mirada y opinión del otro, de alguien que es real, que existe fuera de Internet.

Groys (*Arte en flujo* 202-203), aunque no alude expresamente a las reflexiones deleuzianas sobre las máquinas de la «sociedad de control», reconoce que la red es, ante todo, una máquina de vigilancia. A semejanza del dios del *theatrum mundi*, esa máquina es un espectador o lector global, cuya mirada algorítmica puede ver y leer todo lo colgado en el espacio virtual por un individuo que tiene una existencia *offline*. El individuo real se vuelve así transparente y observable para el espectador global de Internet. Cada vez que alguien contempla o lee algo en la red, esa mirada o lectura se fecha y archiva. El ser humano que mira o lee en Internet puede ser identificado porque todas las acciones que ejecuta en este medio son registradas, identificadas y clasificadas. A diferencia de la tradicional contemplación *offline*, que no deja huella, la contemplación online se asemeja a lo que acerca de la mirada escribía Merleau-Ponty (Groys, *Devenir obra de arte* 115) en *Lo visible y lo invisible*. Aquí, «mirar es como tocar» porque se trata de una actividad que sí deja huella y, por tanto, permite «materializar» al usuario. Todo ello supone el fin del sujeto moderno antes descrito. Con independencia de que sea usuario o proveedor de contenidos, el individuo «actúa y se percibe como una persona empírica», como una cosa cuantificable, rastreable o clasificable, «y no como un sujeto “inmaterial”» (*Arte en flujo* 210).

Boris Groys (*Arte en flujo* 204) habla de «mercantilización de la hermenéutica» porque los resultados de la vigilancia mencionada son vendidos por las corporaciones privadas que controlan Internet. Las ganancias de esas corporaciones proceden sobre todo de la publicidad «personalizada». Es importante tener en cuenta que tal publicidad ayuda a construir una imagen narcisista que, en nuestra opinión, funciona como un simulacro porque resulta indiferente cuál sea su referencia real. Internet no pertenece al orden del simulacro porque es un lector o espectador cuyas referencias últimas tienen una existencia *offline*, pero sí es una máquina de producir simulacros, de producir signos que no dependen de un referente anterior. Harcourt (129) ha explicado que con los datos obtenidos de las personas reales que miran y leen en Internet, las corporaciones o plataformas construyen un *doppelgänger* del usuario que permite saber sus gustos por adelantado. Se produce de este modo la completa inversión de la utopía moderna, la de un sujeto cuya identidad verdadera era inaccesible porque era sobre todo un proyecto, algo que solo sería revelado por él mismo en el futuro. Pues bien,

ahora Internet permite predecir el comportamiento futuro de las personas a través del simulacro de un doble, cuya identidad artificial, construida con la tecnología digital, determina o influye sobre la del sujeto real.

Para el filósofo Boris Groys (*Devenir obra de arte* 58-59), el infierno de Internet supone que hemos dejado de ser espectadores de las cosas y que, en cambio, nos hemos convertido en el objeto de la mirada de espectadores invisibles. Detrás de los algoritmos se ocultan otros seres, las corporaciones y sus dirigentes, que nos pueden ver y descubrir nuestros secretos. En el contexto transparente y tecnológico de Internet, la subjetividad moderna, la unida al concepto de secreto, se convierte en una construcción técnica (*Arte en flujo* 201). Esto significa que en la red el sujeto se identifica con el «dueño de una serie de claves y contraseñas». Los secretos ya no se encuentran ontológicamente protegidos, ya no se ocultan en el interior del sujeto, sino que están preservados tecnológicamente. En ese espacio de transparencia que es Internet, el usuario solo tiene dos opciones ante su propia visibilidad: o bien el «disfrute narcisista» que resulta de presentar imágenes, videos o textos a personas con las que compartimos «nuestros intereses y posturas»; o bien la barroca –y también narcisista– resistencia contra «la mirada malvada del espectador oculto» con seudónimos y contraseñas (Groys, *Devenir obra de arte* 59). Se trata de una respuesta «marrana», porque se basa en la ocultación o en la ofuscación de los datos para impedir o perturbar la vigilancia (Brunton y Nissenbaum 20).

Todo lo anterior permite apreciar que Groys distingue, pero de manera sutil o sin hacerlo explícito, dos cosificaciones muy distintas: la buena, la de los museos, la que supone considerar al ser humano análogo a una valiosa y cuidada obra de arte; y la maligna, la de Internet, la que socava las utopías modernas y posmodernas de emancipación porque convierte al individuo en una cosa identificada, controlada y manipulable. La cosificación del ser humano tiene, en suma, un carácter ambivalente.

Tercera parte. La «museificación de la vida» como alternativa a la hegemonía neoliberal: potencia y límites

Nos preguntamos en esta tercera y última parte si la buena cosificación, esto es, la museificación de la sociedad política que hemos analizado anteriormente, sirve para combatir las principales patologías de la subjetividad neoliberal. En nuestros días, el sujeto hegemónico, el denominado empresario de sí mismo o emprendedor, abraza la «ideología» de la creatividad y la innovación. En el hipercompetitivo mercado neoliberal, el sujeto ha de someterse a la exigencia de productividad, e incluso utiliza la terminología de la aventura, el desafío y lo imprevisible. La creatividad neoliberal está unida a una ideología que conduce al ocaso del *homo politicus*, ya que, por un lado, el nuevo sujeto egocéntrico anula los vínculos sociales y, por otro, cualquier conflicto político que plantee una alternativa al triunfante neoliberalismo es descalificado como irracional (cf. Brown 86; Valls Boix 117).

La subjetividad hegemónica, tanto la del foucaultiano empresario de sí mismo como la del *homo debitor* analizado por Lazzarato (*La fábrica del hombre endeudado*), es favorecida por la tecnología de la producción que está unida a la antropología y el cronotopo modernos. Desde este punto de vista, el significado del presente depende de la meta que ha de conquistarse más adelante. La filosofía de la historia prometió que, cuando se alcanzara el futuro, el sujeto lograría sus objetivos y descansaría. Pero el desencanto de nuestro tiempo, acentuado por el incremento del trabajo que se exige al competitivo sujeto neoliberal, tiene que ver con la sospecha de que ese futuro «latente» nunca llegará (cf. Gumbrecht, *Después de 1945*). Muy distinta es la mirada de la tecnología museística (o del cuidado) sobre el porvenir, el cual ya no se identifica con la deseable meta, sino con la amenaza de muerte o destrucción. La tecnología museística hace uso de la imaginación para mirar el presente desde el futuro y percibir los productos culturales como cosas que inevitablemente pasarán de moda, quedarán obsoletas o desaparecerán. Por esta visión anticipada del mal de la mortalidad, la filosofía y tecnología del cuidado no solo responde al ansia de inmortalidad del individuo, sino también a los retos del Antropoceno y a las urgentes políticas ecológicas.

Las filosofías modernas, sobre todo las socialistas, fueron criticadas por exigir el sacrificio de las generaciones del pasado y del presente en favor de la humanidad emancipada y feliz del futuro. Pero las reflexiones sobre el Antropoceno o la crisis climática ponen de relieve que hoy debemos invertir la crítica: son los seres humanos del presente los que ponen en peligro la felicidad e incluso la supervivencia de las generaciones posteriores. Nos parece evidente que Groys, con su defensa de la filosofía (y tecnología) del cuidado, pretende transformar la conservación en revolucionaria, en emancipadora.

La acción museística y vanguardista, consistente en crear obras o imágenes trans-históricas, puede ser de utilidad para concebir una estrategia contraria a la innovación y creatividad que caracteriza al neoliberal empresario de sí mismo. La crítica del neoliberalismo pasa hoy por la crítica del tiempo y de las tecnologías de la producción, que a su vez se fundamentan en la antropología moderna, en una descripción de ser humano que se corresponde, sin embargo, con la burguesía de los últimos siglos. Por ser consciente de la finitud de su vida, el burgués tomó la decisión de ser «avaro con el tiempo» y asumió la máxima que popularizó Benjamin Franklin: «el tiempo es dinero» (Blumenberg, *Descripción del ser humano* 460-463). Groys propone un modelo temporal muy distinto con su recuperación del pensamiento biocosmista. Este modelo inspirado en la atención y cuidado debido a las obras de arte custodiadas por los museos, a las obras sin función ni utilidad alguna fuera de la contemplación estética, parte del tiempo abierto o ilimitado de la tecnología del cuidado. A diferencia del tiempo cerrado o finito de la tecnología de la producción, para la cual el trabajo cesa cuando el producto está terminado, el final del cuidado, de la «cura», coincide únicamente con lo más temido: la destrucción de la obra. De acuerdo con este modelo, el ser humano debe ser cuidado sin límite temporal, mientras esté vivo, y con independencia de su trabajo y función.

Ya no se trata de valorar a los seres humanos como trabajadores, sino como objetos que, como las obras contenidas en el museo, son valiosos en sí mismos.

Para Boris Groys, los cosmistas fueron los primeros en pensar en una humanidad que ya no estuviera determinada por la conciencia de finitud y la necesidad de ser «avaros con el tiempo». A la vez que los cosmistas desarrollaban su pensamiento estético-político en la Unión Soviética, el socialista español Araquistáin, en su novela filosófica de 1923, *El archipiélago maravilloso*, presentaba la estética como la esfera humana que permitía el acceso a lo transhistórico, a lo que no pasa de moda. En la primera parte de la novela, titulada «La isla de los inmortales», Araquistáin (106-107) aplicaba los términos «Metaestética» y «Estética del ser» a todas las obras que, por independizarse del contexto histórico de su producción, expresaban «lo esencial e inmutable de nuestra conciencia». La novela establecía así una estrecha relación entre el carácter transhistórico de las obras de arte y la inmortalidad de los cuerpos humanos.

Dado que la obra pasada de moda triunfó como metáfora de la mortalidad de los seres humanos, no tardó mucho en que el empeño del museo y de la vanguardia por conservar y producir obras transhistóricas se convirtiera en metáfora del máximo objetivo de la sociedad política. Es cierto que la novela antes referida del socialista español, al igual que el cuento de 1914 «Día de la inmortalidad» (Groys, *Cosmismo ruso* 295-309), escrito por el cosmista Bogdánov, denunciaban el principal mal de la inmortalidad: el aburrimiento y la indiferencia que resultan inevitables cuando todo se repite. Pero, al final del capítulo sobre la isla de los inmortales, Araquistáin (118), en boca de uno de sus personajes, expresaba que, en lugar de la aburrida eternidad, lo mejor era «una existencia que durase lo suficiente para experimentarlo y conocerlo todo». En la práctica, ello significaba seguir aspirando a la inmortalidad.

La iconoclastia estética del museo y de la vanguardia que desfuncionaliza y desprofesionaliza, así como la tecnología del cuidado que se aplica a las obras salidas de la moderna operación iconoclasta, se corresponden con varios conceptos contemporáneos que son empleados para combatir las patologías del neoliberalismo. Está claro que la filosofía del cuidado resulta afín a la defensa del tiempo ocioso o «perezoso» y a la crítica estética del trabajo realizada por Marcel Duchamp (cf. Lazzarato, *Marcel Duchamp*). Pero también puede relacionarse con el pensamiento de la «decreación» (Valls Boix 101-121), un concepto impolítico acuñado por Simone Weil (cf. Anne Carson). Este concepto coincide, en cierto modo, con la desposesión, con el desobramiento o inoperancia de Nancy (*La comunidad desobrada*), con el dejar-ser y la disposición pasiva –la *Gelassenheit* de los místicos– que permite al sujeto ser atravesado por la alteridad, por el Otro. La decreación también devuelve la obra al terreno del esbozo, de lo incompleto y lo *non finito* que, como señalaba Pasolini (252-253), es lo propio de la vida. Ya sabemos que la tecnología del cuidado piensa en el objeto como algo necesitado permanentemente de protección y, por tanto, alude, de forma similar a la estética de la decreación y lo *non finito*, a un proceso siempre inacabado, mientras que la tecnología de la producción concibe a la obra como el resultado de un proceso finito.

En el contexto de la sociedad de control contemporánea, la subjetividad del empresario de sí mismo no puede imponerse sin exaltar a la vez el valor del trabajo y del tiempo cuantificado o traducido en dinero. El sujeto neoliberal adopta con frecuencia la apariencia de un órgano o de un miembro del organismo social. La subordinación al principio soberano de la economía, el de la competencia en el mercado, pone de relieve que el sujeto no es libre. Por eso, la filosofía del cuidado de Groys, en la medida en que se opone a la definición organicista de las obras de arte y de los seres humanos, podría relacionarse con el concepto de «cuerpo sin órganos» que, como demuestra primero Artaud, y más tarde Deleuze y Guattari (207-208), no es otra cosa que un cuerpo desfuncionalizado y ajeno a la teología política o al pensamiento antidemocrático y moderno de la soberanía.

A pesar de la enorme potencialidad que tiene el pensamiento de la museificación, cabe apreciar algunos obstáculos para que esta metáfora estético-política pueda ejercer una eficaz resistencia contra la hegemonía neoliberal. Los principales inconvenientes de este pensamiento se pueden apreciar cuando nos adentramos en la interpretación que hace Groys del narcisismo contemporáneo. Tal narcisismo supone, ante todo, que nos cuiden como si fuéramos una obra de arte, lo que obliga al sujeto a desdoblarse y mirarse a sí mismo como si fuera otro. Ya hemos comentado que el cuidado narcisista está unido al deseo de segundo orden que lleva a sacrificar el interior en favor de la imagen pública. Ahora bien, esto mismo es lo que hace el empresario de sí mismo o el *homo debitor*, que precisa de una buena imagen o apariencia pública, externa, para ser evaluado positivamente y recibir el crédito. El individuo no es libre porque está controlado por múltiples instituciones que lo escrutan, lo evalúan y lo reducen al estado de cosa. La mejor vía, según Milner (16), para escapar a ese control, a la mirada maligna del otro sobre la que advertían Sartre y Lacan (Groys, *Filosofía del cuidado* 122), es el derecho al secreto, a la oscuridad, al camuflaje, a todo aquello que supone negarse a mostrar una imagen de sí mismo.⁸ Por lo demás, la subjetividad neoliberal desemboca en un narcisismo que resulta incompatible con una verdadera comprensión de la alteridad. Desde este enfoque, el otro se convierte o bien en un enemigo, en un competidor, que es preciso vencer e incluso eliminar, o bien en alguien cuya función exclusiva consiste en mejorar la imagen colectiva del sujeto narcisista y neoliberal, es decir, en alguien cuantificado e identificado, por ejemplo, con un *like*.

Groys se aleja de la estética centrada en la cuestión del sujeto y, en particular, en los conceptos de sentimiento, gusto y genio.⁹ Juzga que el individuo contemporáneo,

8 El filósofo de origen ruso explora incluso la vía radical de la oscuridad al final de su escrito sobre la iconoclastia en el cine. En su opinión, la única forma para que la imagen cinematográfica expuesta en la sala del museo se corresponda con el espacio de la instalación por donde el sujeto se desplaza consiste en que tal imagen apenas se mueva y, por tanto, apenas pueda expresar algún sentido. Es altamente probable que tal imagen acabe siendo indiferente para el público, y por este motivo termine haciéndose visible el rectángulo negro de la pantalla. Groys («La iconoclastia» 75) sostiene que de este modo se hace realidad la promesa ambivalente de «trasladar el mundo a la oscuridad».

9 Perniola (152-153) expresa algo parecido a Groys cuando habla de la antihumanista vanguardia italiana, cuya «mirada metafísica consiste justamente en el prescindir del hombre entendido como sujeto, en el verlo como una cosa

lejos de sentir vergüenza por ser considerado una cosa, debe parecerse a la obra de arte. Lo importante es que la «cosa» no sea un medio para lograr un fin ajeno, sino un objeto desfuncionalizado, inútil y superfluo que debe ser protegido como un kantiano «fin final» (*Endzweck*) o un fin en sí. Este pensamiento choca con la justa denuncia que realiza Milner (42) contra la «política de las cosas», que sigue el modelo de la criminología, y con la defensa de la verdadera «política de los seres hablantes», que sigue el modelo del psicoanálisis. Las cosas siempre pueden ser cuantificadas, evaluadas y relegadas al papel de meros instrumentos, mientras que una política protagonizada por seres hablantes tiene como eje central algo que nunca puede ser cuantificado, el sufrimiento. La tecnología museística que propone el filósofo de origen ruso adopta, como veíamos en páginas anteriores, la lógica del crimen, la propia de la política de las cosas, y olvida la centralidad que siempre ha tenido el lenguaje y la retórica en las relaciones políticas democráticas.

Groys (*Volverse público* 156) nos recuerda que los biocosmistas fueron los primeros en relacionar la tecnología museística con el biopoder de la institución estatal. El problema radica en que, para los autores soviéticos, este biopoder debía ser antidemocrático. Lo justificaban en estos términos con la ayuda de la metáfora estética: si no se puede esperar que «las obras preservadas en la colección de un museo elijan democráticamente al curador que se ocupará de ellas», tampoco se puede esperar que los ciudadanos elijan con mecanismos democráticos a quienes deben ejercer el biopoder estatal. El filósofo (*Cosmismo ruso* 19) agrega que en sus obras los cosmistas «pintan una sociedad del futuro centralizada, colectiva y jerárquicamente organizada» y que, en afinidad con la república platónica, «a la cabeza de esta sociedad están los científicos y los artistas que determinan su organización y sus objetivos». Bogdánov sostiene en esta línea de pensamiento que, «en una sociedad “democratizada”, todos los proyectos que aspiran a una mayor democratización, horizontalidad y plasticidad no conducen a ningún lado» (Groys, *Filosofía del cuidado* 128). Así que uno de los principales inconvenientes de esta alternativa al neoliberalismo reside en que es tan antidemocrática como el populismo.

Finalmente, la metáfora del «devenir obra de arte» es muy limitada porque no puede ser desplegada hasta sus últimas consecuencias. Salvo que se aceptara el pensamiento monstruoso de que hay seres humanos prescindibles o menos valiosos, la asunción por el Estado de la metáfora de la museificación de los cuerpos obligaría a admitir una consecuencia indeseable para Groys en el plano estético: aceptar la entrada de todo en el museo. Esa entrada contradice el hecho de que para Groys supone una amenaza real llegar a ser sepultado por la basura cultural, dada la imposibilidad actual de mantener los dos únicos criterios –calidad e innovación– para distinguir entre lo valioso o lo que debe ser conservado, y lo que debe ser desechado por no

[...]. Esta cosificación no debe ser considerada como un empobrecimiento [...], un ultraje a la dignidad, sino justo lo contrario [...], como la apertura de un horizonte más amplio y más esencial». Perniola (60) también se refiere con la expresión tomada de Hegel, «efecto egipcio», a lo que resulta cuando el individuo se desprende de «su pathos subjetivo», se despoja de «toda intención de ser dueño de las cosas» y se coloca «como cosa entre las cosas».

tener valor suficiente. Está claro entonces que el museo constituye una metáfora insuficiente para pensar en una comunidad política o social democrática, esto es, en una comunidad que debe dejar entrar a todos. Blumenberg («Una aproximación antropológica» 138) ha demostrado la utilidad de la metaforología para la filosofía práctica, pero también ha advertido sobre sus indudables limitaciones teóricas. Tal es el caso de la gran metáfora estético-política de la que se ha servido Groys para responder a los desafíos del presente.

Referencias

- Araquistáin, Luis. *El archipiélago maravilloso seguido de Ucronía*. La Biblioteca del Laberinto, 2011.
- Benedetti, Carla. *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Einaudi, 2021.
- Blumenberg, Hans. «Una aproximación antropológica a la actualidad de la retórica». *Las realidades en que vivimos*. Paidós, 1999.
- . *Descripción del ser humano*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Brown, Wendy. *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. Malpaso, 2016.
- Brunton, Finn y Helen Nissenbaum. *Obfuscation*. C&F, 2019.
- Carson, Anne. *Decreación*. Vaso Roto, 2020.
- Crimp, Douglas. «Sobre las ruinas del museo». *La posmodernidad*. Ed. H. Foster. Kairós, 2010.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2020.
- Febvre, Lucien. *Le probleme de l'incroyance au xvie siecle. La religion de Rabelais*. Albin Michel, 1942.
- Foucault, Michel. «Des espaces autres». *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, pp. 46-49.
- . *Nacimiento de la biopolítica*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Gracián, Baltasar. *El Discreto*. Planeta, 1996.
- Greenberg, Clement. «Vanguardia y kitsch». *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Paidós, 2002, pp. 15-33.
- Groys, Boris. *Art Power*. Postmedia, 2012.
- . «La iconoclastia como procedimiento: estrategias iconoclastas en el cine». *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, VV. AA. La Oficina, 2012.
- . *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, 2014.
- . *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra, 2016.
- . (comp.) *Cosmismo ruso. Tecnologías de la inmortalidad antes y después de la Revolución de octubre*. Caja Negra, 2021.

- —. *La lógica de la colección y otros ensayos*. Arcadia, 2021.
- —. *Filosofía del cuidado*. Caja Negra, 2022.
- —. *Devenir obra de arte*. Caja Negra, 2023.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Escolar y Mayo, 2010.
- —. *Después de 1945. La latencia como origen del presente*. Universidad Iberoamericana, 2015.
- Harcourt, Bernard E. *La société d'exposition. Désir et désobéissance à l'ère numérique*. Seuil, 2020.
- Jimenez, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Gallimard, 1997.
- Jünger, Ernst. *El trabajador. Dominio y figura*. Tusquets, 2003.
- Kojève, Alexandre. *Introducción a la lectura de Hegel*. Trotta, 2013.
- Kracauer, Siegfried. «La fotografía». *Estética sin territorio*. Colegio de Arquitectos, 2006.
- Krauss, Rosalind. *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*. Éditions Macula, 2013.
- Lasch, Christian. *La cultura del narcisismo. La vida en una era de expectativas decrecientes*. Capitán Swing, 2023.
- Lazzarato, Maurizio. *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Amorrortu, 2013.
- —. *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo seguido de Miseria de la sociología*. Casus Belli, 2015.
- Löwith, Karl. *El hombre en el centro de la historia. Balance filosófico del siglo xx*. Herder, 1998.
- Liotard, Jean-François. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Manantial, 1998.
- Martino, Ernesto de. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Einaudi, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión, 2010.
- Milner, Jean-Claude. *La política de las cosas*. Miguel Gómez Ediciones, 2007.
- Mondzain, Marie-José. *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Seuil, 1996.
- —. *Le commerce des regards*. Seuil, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Arena Libros, 2001.
- Ortega y Gasset, José. «El tema de nuestro tiempo». *Obras Completas 3*. Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1983.
- —. «La deshumanización del arte». *Obras Completas 3*, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1983.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Eretico*. Garzanti, 2019.
- Perniola, Mario. *Enigmas. Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Cendeac, 2006.
- Rancière, Jacques. «Schiller y la promesa estética». Trad. Víctor Cases. *Schiller, arte y política*. Ed. Antonio Rivera García. Editum, 2010, pp. 91-107.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Iberoamericana, 1946.

Stiegler, Barbara. *«Il faut s'adapter»*. *Sur un nouvel impératif politique*. Gallimard, 2019.

Valls Boix, Juan Evaristo. *La metafísica de la pereza*. Ned, 2022.

Zambrano, María. *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Anthropos, 1988.

Escena de dormitorio: Una pintura inédita de Adolfo Couve y la poética de la meditación

Scene of a Bedroom: An Unpublished Painting by Adolfo Couve and the Poetry of Meditation

Claudia Campaña
Pontificia Universidad Católica de Chile
ccampana@uc.cl

Enviado: 1° diciembre 2022 | **Aceptado:** 10 agosto 2023

Resumen

Este ensayo es producto de una investigación en el campo de la teoría e historia del arte y se concentra en el análisis de la pintura inédita *Escena de dormitorio* (ca. 1985-86) del destacado escritor y pintor chileno Adolfo Couve Rioseco (1940-1998). La obra salió a la luz en 2021, y su estudio no solo permite abordar problemas relativos a autoría, data, técnica y gestos pictóricos, sino también comentar los espacios domésticos y las relaciones familiares del autor. Sobre todo, posibilita profundizar en sus filiaciones visuales; en este caso puntual, su interés por óleos tales como *Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén* (1630) de Rembrandt van Rijn; una de las cuatro versiones de *El muchacho del chaleco rojo* (ca. 1889-90) de Paul Cézanne; y las naturalezas muertas del italiano Giorgio Morandi, a partir de los cuales probablemente Couve construyó el cuadro, hasta ahora no documentado, que aquí se somete a escrutinio.

Palabras clave: Adolfo Couve, pintura chilena, Rembrandt, Cézanne, Morandi.

Abstract

This essay is the result of an investigation in the field of the theory and history of art and focuses on the analysis of the unpublished painting by the famous Chilean writer and painter Adolfo Couve Rioseco (1940-1998). The painting, *Scene of a Bedroom* (ca. 1985-86), came to light in 2021 and its study not only permits engagement with problems of authorship, technique, and pictorial gestures, but also provides an insight into Couve's domestic spaces and familial relationships. Above all, it permits a deepening of his visual affiliations; in this particular case, his interest in oil paintings such as Rembrandt van Rijn's *Jeremiah Lamenting the Destruction of Jerusalem* (1630), Paul Cézanne's *Boy in a Red Waistcoat* (ca. 1889-90); and the still lifes of Italy's Giorgio Morandi from which Couve likely constructed the unstudied painting submitted to scrutiny here.

Keywords: Adolfo Couve, Chilean painting, Rembrandt, Cézanne, Morandi.

Introducción

En 2021 sale a la luz un óleo de Adolfo Couve Rioseco (1940-1998) del cual no se tenía registro; así, el objetivo de este escrito es documentar y examinar esta obra inédita del ya mítico pintor-escritor chileno. Al no ser extenso su catálogo pictórico (poco más de doscientas pinturas), sus lienzos y dibujos suscitan interés artístico y comercial por más insignificantes que parezcan, y por más pequeños que sean. El estudio de sus telas tiene además el valor agregado de colaborar a la mejor comprensión de sus novelas –hoy, claro está, procede estudiar al autor en la totalidad de sus talentos y revisar su cuerpo de obra completo–.

Considerando los más de veintitrés años transcurridos desde su muerte el 11 de marzo de 1998, y dos décadas desde su retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile (MNBA), ¿por qué recién ahora sabemos de la existencia de este cuadro? ¿Dónde estuvo todo este tiempo? ¿Es un auténtico Couve? ¿Cuál es su data? ¿Cuáles son sus referentes? ¿Qué aporta su estudio al conocimiento del trabajo pictórico del autor? Estas y otras interrogantes se discuten en este texto.

Antes de abordar la obra en cuestión, es necesario informar o recordar al lector o lectora que, a fines de 1973 Couve decidió dejar de pintar para abocarse a las letras. Él, que por años había sido profesor de Taller en la Universidad de Chile, solicitó en 1975 su traslado desde el Departamento de Pintura al de Teoría. El primer semestre de 1974 ya había aceptado dictar una cátedra de Historia del Arte (Renacimiento y Barroco) en la Pontificia Universidad Católica de Chile; es decir, estaba determinado a dejar los pinceles, tanto así que no quería siquiera enseñar a pintar: deseaba que se le considerara y valorara como escritor, al punto que en 1977 intentó afiliarse a la Sociedad de Escritores de Chile, SECH. Como se relata en el libro *Adolfo Couve: una lección de pintura* (Campaña, edición revisada 70):

Sus miembros analizaron su incorporación exactamente el martes 29 de marzo de dicho año. La poetisa Isabel Velasco y Luis Sánchez Latorre, presidente de la agrupación, habían presentado su postulación. Sin embargo, durante la sesión en la cual se suponía que Couve sería aceptado, éste sostuvo una acalorada discusión con una de las asistentes, a partir de la cual se desencadenó una gresca en donde todos argumentaban a gritos. Como consecuencia, no se concretó su membresía y él nunca más volvió a solicitar su inclusión. Al respecto, Enrique Lafourcade escribió un hilarante capítulo en su libro *Animales literarios chilenos* (1996), que tituló: *Adolfo Couve: Expulsado del Paraíso por malas pulgas*.

En resumen, y convencido de que la pintura estaba muerta y no tenía futuro –no se olvide del apogeo, a principios de los setenta, del Minimalismo, el Conceptualismo, el Arte Povera y otros movimientos afines que se imponían en los discursos visuales en desmedro del gesto pictórico–, Couve dejó de pintar en 1973, año en que, además, quemó varias de sus telas en un «ejercicio curatorial», donde seleccionó y lanzó al fuego aquello que no

consideraba suficientemente logrado; con varios de sus trabajos ardiendo en una hoguera puso punto final a su carrera. Sin embargo, una década después, exactamente en enero de 1984 –hiperrealismo, transvanguardia italiana, apropiacionismos y neo pop en curso; o sea, «la pintura resucitada» y reivindicada–, Couve volvió a sentarse frente a un atril. En *La comedia del arte* (30) describe lo que ocurrió, muy poéticamente y con exactitud:

a comienzos de la década de los ochenta, tanto en Europa como en los Estados Unidos, el mundo pictórico se reconciliaba con paletas, plintos, pinceles y lino. El uso del óleo en la escuela llamada «neoexpresionista» llegaba hasta las costas del balneario como el recado de un tesoro en el vientre de una botella.

En definitiva, fue el retorno al hacer pictórico de las vanguardias de la época lo que impulsó a Couve a retomar los pinceles. Esto último ocurrió, además, cuando el artista estaba ya residiendo en la playa; la luz estival, la tranquilidad del balneario de Cartagena y la lejanía de la urbe fueron también una motivación para volver a la tela y al óleo, y continuó pintando esporádicamente hasta unos meses antes de fallecer, e incluso llegó a exponer con relativo éxito en cinco ocasiones. Sin embargo, jamás volvió a referirse a sí mismo como un artista visual, pues ya para entonces se consideraba escritor; aunque repetía que dominaba el oficio, decía por otra parte que era solo «un pintor de día domingo», minimizando a propósito su hacer y su innato talento pictórico para que la crítica se concentrara únicamente en su trabajo escritural. Una vez terminada una tela, la guardaba en la alacena de su comedor (al menos las de pequeño y mediano formato, que son la mayoría). Por mucho que mantuviese su «yo pintor» en un segundo plano, literalmente dentro de un armario, y que varios en vida le criticaran su distancia respecto a las corrientes artísticas –o sea, que estuviese alejado de las vanguardias de la segunda mitad del siglo xx–, los lienzos y dibujos que lo sobreviven son hoy evidencia de su capacidad para abordar el lenguaje visual; con justa razón, se lo considera tanto un hombre de las artes plásticas como de las letras, aunque, debe quedar claro, la reivindicación del «Couve pintor» ha sido póstuma. José Zalaquett lo resume perfectamente:

Hacia finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, Couve fue descalificado por sus pares y por la crítica como un pintor que se movía a contrapié del progreso o la revolución. Despejada la humareda de esos años, las generaciones que crecieron entre los escombros de la desilusión, comenzaron a mirar con una admiración y un respeto lindantes en la devoción, la figura casi mítica de Adolfo Couve recluso en Cartagena, consagrado a su oficio, a la belleza y a sus dolores (367).

Escena de dormitorio: un óleo inédito

Dado que Couve «renunció» públicamente a su oficio de pintor (1973), comunicando *urbi et orbi* que de allí en adelante optaba por ser escritor, muchas de las telas que había realizado hasta esa fecha, si bien fueron conservadas por sus dueños, comenzaron a

perder interés y valor tanto para coleccionistas como para críticos, críticas y periodistas, más aún porque a comienzos de los setenta el artista comenzó a adquirir notoriedad por sus novelas (véase, por ejemplo, la entrevista de Malú Sierra de 1970).

La única retrospectiva que, a la fecha, se ha dedicado a la obra pictórica de Couve es aquella que se inauguró el 3 de septiembre de 2002 en el MNBA. En esa ocasión, las salas Nemesio Antúnez se usaron para exponer un total de 65 trabajos (58 óleos y 7 dibujos) realizados entre 1960 y 1996, articulados cronológicamente y en series temáticas, a saber: naturalezas muertas, retratos y paisajes. Fue entonces que por primera vez se pudo contemplar un significativo conjunto de obras del autor quien, cuatro años antes, se había quitado la vida en su casa de Cartagena, balneario del litoral central chileno. Dicha retrospectiva –como reconoció la prensa– visibilizó y puso en valor, nuevamente, al «Couve pintor». La organización de dicha exposición implicó la búsqueda y catalogación de sus trabajos hasta ese momento desperdigados. Varios óleos de su autoría fueron encontrados tras un mueble y en mal estado, por lo que debieron ser sometidos a limpieza e incluso a restauración. Luego de la retrospectiva y publicación del libro que acompañó dicha muestra (Campaña, *Adolfo Couve: una lección de pintura (edición revisada)* 289-297), entusiasmados por la «resurrección» del «Couve pintor», muchos de los que poseían una obra suya –aun si la habían guardado en algún rincón– comenzaron a buscarla, a colgarla, a venderla, y el mercado comenzó a codiciar las obras gráficas y pictóricas del artista.

Después de la retrospectiva siguieron apareciendo algunos pocos y genuinos Couve y, aunque menos, también falsificaciones. Aquellas obras autógrafas se publicaron y expusieron en octubre de 2017 en el Centro Cultural Las Condes de Santiago (véase Claudia Campaña, *Adolfo Couve: imágenes inéditas*), por lo cual llama la atención que recién en marzo de 2021 saliera a la luz este óleo sobre tela [figura 1] que autentificó Galería Pacareu. Se desconoce su procedencia, pues el o la coleccionista que lo tenía no quiso ser identificado(a), aunque luego fue comprado por un miembro de la familia Couve, quien informó que estaba en su poder. Por otra parte, Carmen, la hermana menor del artista –también pintora y quien fue muy cercana a él hasta el final–, confirmó que ella no era la autora del lienzo, y agregó que no recordaba haberlo visto con anterioridad. Su testimonio no necesariamente significa que la obra no sea auténtica, pero ¿lo es? Ante una reproducción del cuadro, Carlos Ormeño, quien vivió en Cartagena con el artista hasta su muerte, señaló recordarlo, y comentó que Jaime Oyaneder había servido de modelo para la figura principal. ¿Quién era Oyaneder? Solo sabemos que a veces frecuentaba la primera vivienda de Couve en Cartagena («la casa chica» en pasaje Zenteno). Según testimonio del pintor Jaime León (n. 1951) –amigo de Couve y también profesor de la Universidad de Chile–, las pocas veces que vio a Oyaneder nada más intercambió con él un par de frases, pues «era una persona taciturna». La condición de hombre callado de Jaime Oyaneder seguro lo convertía en un buen modelo. Couve lo retrató con expresión ensimismada en 1985, en una tela de 50 × 50 cm, donde se lo ve de medio cuerpo y de perfil sentado en una cama o sillón, vistiendo un chaleco o camisa roja [figura 2]. Ese mismo año también lo pintó sentado en la playa del balneario con la mirada perdida

en lontananza. No es relevante si es o no Jaime Oyaneder la figura principal del cuadro analizado en este artículo –que de aquí en adelante llamaremos *Escena de dormitorio*–, pues la pintura no está pensada como un retrato, sino como una composición cuyo tema es un espacio interior «habitado» por figuras sometidas más bien al esbozo.



FIGURA 1

Adolfo Couve.
Escena de dormitorio,
ca. 1985-86, óleo sobre tela,
65 × 51 cm.
Colección particular.
Foto: Patricia Novoa



FIGURA 2

Adolfo Couve.
Jaime Oyaneder, 1985,
óleo sobre tela, 50 × 50 cm.
Colección particular.
Foto: Patricia Novoa.

Por lo general, el artista firmaba sus obras a la derecha, aunque esta en particular presenta en la esquina inferior izquierda el apellido en letras mayúsculas: COUVE [figura 3]. Asimismo, a mediados de los ochenta firmaba con una «C», en cuya parte superior había una pequeña línea tipo tilde que aquí no se observa. ¿Firmó este cuadro con un pincel más grueso de lo usual? ¿Es un óleo que el artista dejó inconcluso y que alguien firmó con posterioridad? La duda es válida. Tampoco hay data ni anotaciones tras el bastidor –una práctica común del autor mientras pintó en Cartagena–. En un fragmento de un papel engomado pegado en el bastidor, y arrancado casi en su totalidad, se observan escritos con tinta azul y en una caligrafía distinta a la de Couve los números «05» y la palabra «pele», que nada aportan a la comprensión de la tela, en cuyo reverso solo hay un sello indicando que se trata de un lino, cerca del cual están estampadas las medidas: 65 × 51 cm.



FIGURA 3

Adolfo Couve. Detalle, *Escena de dormitorio*, firma del autor.

Foto: Patricia Novoa.

Considerando ahora aspectos técnicos, y la mancha en especial, lo más probable es que este lienzo sea «un Couve». En primer lugar, porque hay evidencia de su característico hacer pictórico, es decir, la mezcla cromática ocurre directamente en la tela y no en una paleta. Segundo, está pintado, mayoritariamente, *alla prima*, o sea, sin dibujo previo,

con pinceladas aplicadas directamente en el lienzo y sin esperar que sequen otras capas anteriores. Tercero, sobre un fondo ocre se señalan sombras cálidas y frías, y entre los colores, a simple vista, se observan siena tostada, rojo de cadmio, verde vejiga, azul ultramar y azul cerúleo; una paleta frecuente del Couve de los ochenta. A partir de lo anterior, es posible incluso señalar que el cuadro data de mediados de esa década (¿1985-1986?). Sabemos con certeza que en 1985 usó a Jaime Oyaneder de modelo al menos en dos ocasiones –véase *Jaime Oyaneder y Jaime Oyaneder en la playa* (Campaña, *Adolfo Couve: una lección de pintura (edición revisada)* 253, 255)–. Además, en esa época pintó cuatro telas con dos figuras y en dos ocasiones también en un cuarto, a saber: *Dos figuras* de 1985 y *Pareja* de 1986 (263, 267).

Más allá de que la pintura esté firmada –de hecho, la firma de Couve es fácil de imitar–, es posible en definitiva reconocer aspectos de la estética *couveana* y se pueden identificar algunos de los referentes pictóricos a los que recurrió con frecuencia el artista; además, en el motivo mismo se reconocen aspectos que pueden relacionarse con la biografía del autor.

Adolfo Couve adhirió al realismo que, según decía, no consistía en capturar los objetos con fidelidad, sino en despojarlos de detalle y anécdota; eso para él implicaba «guardar distancia». En una entrevista de 1970 explica (Sierra 20): «También he guardado distancia con respecto a los personajes que describo. Para no intervenir yo personalmente. No me interesa que a través de mi obra se sepa quién es el artista». No obstante lo anterior, su obra –pictórica y literaria– revela un sentido de la observación notable, y ello dice mucho sobre su persona. Él se concentró en capturar mínimos elementos, aunque en este cuadro llama la atención que hay más información de la usual, pues vemos el interior de un dormitorio «habitado» por tres figuras, cuando lo habitual es que pintara una única figura de pie, sentada o recostada sobre una cama (véase, por ejemplo, *Marta Rivas*, ca. 1972-73). En efecto, en enero de 1984 se inmortalizó a sí mismo tendido sobre una cama (*Autorretrato en el taller*). Privilegiaba la figura masculina o femenina en solitario, en contadas ocasiones pintó una pareja en una pieza y, hasta ahora, no se sabe si hizo retratos colectivos ni escenas de familia, razón por la cual es inusitado ver en un óleo de su autoría a tres «personajes».

La más conspicua de las figuras del cuadro es la de un hombre sentado [figura 4], no se sabe si a orillas de una cama o sobre una mesita/velador, que apoya el codo sobre la rodilla de la pierna izquierda flectada. Acostada dentro de una cama y reposando su cabeza en una almohada, la segunda figura (¿femenina?) tiene pelo oscuro y rasgos borrosos. Vestida con un camisón claro, parece mover ya sea una frazada o un cobertor con su extremidad derecha. Una tercera figura, la más pequeña y menos nítida, es un(a) niño(a) acostado(a) que pone su bracito sobre la figura encamada, reposando la cabeza sobre el hombro izquierdo y parte del pecho del «personaje» adulto que a su vez lo abraza [figura 5]. ¿Es esta una escena de familia? ¿Una pareja con su hijo(a) único(a) en la alcoba? ¿Dos figuras acostadas y alguien que conversa con ellas? ¿Es una escena de visita a un(a) enfermo(a)?



FIGURA 4

Adolfo Couve. Detalle, figura sentada en *Escena de dormitorio*.

Foto: Patricia Novoa.

**FIGURA 5**

Adolfo Couve. Detalle, figuras dentro de una cama en *Escena de dormitorio*.

Foto: Patricia Novoa

Couve estuvo casado con la pintora, ilustradora y escritora infantil Marta Carrasco Bertrand (1940-2007), con quien tuvo a Camila (n. 1963), hija única de la pareja –es decir, en una etapa de su vida su núcleo familiar estuvo constituido por tres integrantes–. Sin embargo, la convivencia con Carrasco fue compleja, y el matrimonio que, en estricto rigor duró algo más de una década –entre 1961 y 1974–, llegó a su fin. Volviendo al cuadro, nótese que la figura masculina está desplazada del centro, se encuentra sentada y da la espalda a quienes están en la cama [figura 1], por ende, se puede argumentar que esta es la representación de una imagen de incomunicación: ¿un recuerdo biográfico del autor? ¿Un sutil señalamiento de las memorias de ciertas dinámicas familiares? ¿La figura que está acostada está enferma? «Martita», como Couve llamaba a quien fue su esposa, había padecido poliomielitis cuando niña, lo que le había provocado debilidad muscular y una cierta parálisis irreversible. Es imposible distinguir los rasgos de la figura bajo las sábanas, pero es factible argumentar que el motivo del cuadro en cuestión rememora las muchas pinturas y grabados (en especial aquellas decimonónicas), cuyo tema es una escena de enfermedad. Inmortalizar dichos momentos era la manera en la que las y los artistas lidiaban con sentimientos de desesperanza y procesaban el padecimiento, dolencia o muerte de sus cercanos; un buen ejemplo se encuentra en el catálogo del artista noruego Edvard Munch (1863-1944), como *Niña enferma* de 1885 y *Muerte en la pieza de la enferma* de 1893, todas imágenes donde el pintor narra visualmente la enfermedad por tuberculosis de su hermana mayor.

Se observan en estos dos cuadros de Munch figuras acongojadas cerca de la cama de la enferma, hay rostros cabizbajos y manos juntas en un claro gesto de oración, u otras sosteniendo la mano de quien está tendida/indispuesta. Nada de lo anterior ocurre en el cuadro de Couve. La figura masculina, si bien próxima a aquella que está en cama, no intenta consolar a nadie, parece más bien querer evadirse al dirigir su mirada en otra dirección.

Las desaliñadas figuras y el austero mobiliario –cama, mesa/velador, banqueta– se encuentran en un lugar indefinido, nótese que solo se insinúa una pieza/dormitorio. En «la pared» del fondo del cuarto no se observan cuadros ni espejos ni armario ni ventanas ni puerta, lo que vuelve este espacio pictórico un tanto claustrofóbico. ¿Estamos frente a una relación sin salida?, ¿frente a una condición de salud incurable? Sea como sea, las pinceladas verdosas y ocres que (de)construyen el muro del cuarto aportan tensión visual. Más que un muro que protege y cobija, los trazos conforman un «mar agitado», una suerte de tren de olas provocado por un tsunami que está a punto de cubrir y mojar a quienes que se encuentran en la alcoba. Si el óleo fue realizado entre 1985 y 1986, o con posterioridad, vale la pena recordar que ya para ese entonces Couve vivía en el balneario de Cartagena y el sonido del mar era parte de su audio cotidiano. Nótese además que, pese a estar las figuras en poses pasivas, dominadas por el silencio y la inmovilidad, las pinceladas aplicadas velozmente a lo ancho y largo del lienzo aportan a la escena un cierto aire de inestabilidad y de nerviosismo. El «oleaje pictórico» deviene en una atmósfera algo angustiosa. La ansiedad, el estrés y el temor fueron una constante en la existencia del propio autor que, además, se acentuó con el tiempo. En el cuadro prevalece la gestualidad; la mancha corta y rápida no evoca el sosiego que debiese ofrecer una habitación destinada al descanso, al relajo y al encuentro. La gran variedad direccional en los trazos produce un contrapunto visual entre las poses quietas y la vivacidad –o incluso vehemencia– con la cual se aplicó el pigmento, en algunos sectores bastante diluido. Dichas pinceladas podrían ser reflejo y comentario visual sobre el estado emocional de las figuras.

Rembrandt: Un referente de meditación y agobio

Couve quería ser un pintor y un narrador objetivo, pero su biografía se manifiesta y se cuela en toda su creación. Entre otros, valga subrayar que el desasosiego, la fragilidad, la soledad y la depresión fueron recurrentes en su vida y obra. En *Escena de dormitorio*, la figura del hombre en primer plano que parece estar sentado en la orilla de la cama, y que apoya la cabeza en el puño cerrado de su mano izquierda, se percibe por su pose absorto, cansado y/o agobiado [figura 4]. Tanto su rostro sin facciones o sometido a la borradura (insisto, da lo mismo si el modelo fue o no Jaime Oyaneder) como su camisa y pantalón, construidos en partes con manchas oscuras, son indicación de sombras en el más amplio sentido de la palabra, evocando estados mentales o emocionales que pueden ir desde el cansancio hasta el hartazgo.

Couve experimentó muchos episodios de depresión, pero también estados de «meditación poética» seguidos por momentos creativos que le permitieron elaborar imágenes y párrafos notables, o sea, abordar la tela y/o la hoja en blanco. Así pues, *Escena de dormitorio* ofrece la visión de una figura en actitud de pensar o meditar a fondo sobre algo. Meditar es también un acto de reflexión sobre el pasado o sobre una obra pasada; a este respecto, una frase de Gonzalo Millán –en la contraportada de *Adolfo Couve. Escritos sobre arte* (Couve y Balmaceda, eds.)– señala correctamente:

La experiencia de Couve con los maestros antiguos no representa solo un comentario teórico, erudito y de especialista, desligado de su creación, sino que se constituye en un aporte imprescindible para el esclarecimiento y profundización tanto de su obra narrativa como pictórica.

A estas alturas es fundamental recordar que, además de pintor y escritor, Adolfo Couve, fue profesor de Historia del Arte y Estética. Al contemplar la pose de la figura masculina en *Escena de dormitorio* vienen a la memoria las clases donde enseñaba las pinturas de Rembrandt van Rijn y, entre estas, el *Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén* (1630), actualmente en el Rijksmuseum de Ámsterdam; un óleo sobre tabla de 58 × 46 cm –formato más bien pequeño y bastante *couveano*– en el cual se observa al profeta meditando al pie de dos columnas en un entorno indefinido [figura 6].

Couve admiraba la habilidad del pintor holandés para crear contrastes entre campos de luz y sombra. Prueba de ello es su escrito sobre *La Ronda Nocturna* (Couve y Balmaceda, eds. 35) en el cual explica:

Desde el punto de vista estrictamente práctico, es de una realización impecable. Este ejercicio de claroscuro está sustentado en una extensa media tinta, base sobre la que ha elaborado Rembrandt un sinnúmero de sombras y transparencias sin densidad, para dar a las luces finales grandes empastes y texturas que las destacan. A las sombras, por el contrario, las hunde en el fondo de la tela. Los pasajes y pantallas que muestra la obra son magistrales, y así, por medio de formas abiertas, logra la unidad de esta composición.

Disfrutaba observando la obra maestra de Rembrandt tal y como cuenta que lo hacía Camondo, el personaje principal de su novela *La comedia del arte* (1995), en «desvaídas reproducciones». Se fascinaba contemplando las pinceladas sueltas y poco empastadas que construyen lo que se supone es la caverna en la cual se encuentra el profeta hebreo, cuyo cuerpo sentado y fatigado describe una diagonal que colabora a tensionar la narración visual. Jeremías había vaticinado la destrucción de Jerusalén y a la izquierda del público espectador se distingue a lo lejos la ciudad en llamas, mientras parece que el anciano profeta se lamenta, preguntándose «¿por qué no hicieron caso a mis advertencias?».

A Couve lo conmovía la condición y la tragedia humana, afirmó: «La belleza se da siempre por el lado de lo áspero» (Warnken). Le eran atractivos los personajes, ya



FIGURA 6

Rembrandt van Rijn.
*Jeremías lamentando
la destrucción de
Jerusalén*, 1630,
óleo sobre tabla, 58 ×
46 cm. © Rijksmuseum,
Ámsterdam.

fuera que decían la verdad o bien que tenían un marginado, triste y solitario destino. Entendía los estados de pesadumbre; ese mismo en el cual está sumido Jeremías que, según señala la Biblia, experimentó angustia emocional y mental al verse incomprendido. Popularmente se lo conoce como «el profeta llorón», porque el Antiguo Testamento explica que él «llora y ora por Judá» –Jeremías 9-10–, y es probable que Couve se sintiese identificado con esta figura cabizbaja, con la tristeza de este viejo de frente arrugada, pelo canoso y barba blanca deshilachada; al menos, sabemos con certeza que admiraba la manera en que estaba realizada esta imagen de meditación y lamentación por un infortunio.

Mientras pintaba *Escena de dormitorio*, quizás Couve tuvo en mente el cuadro de *Jeremías* del genio holandés, y acaso por ello es posible establecer semejanzas entre uno y otro lienzo. En ambos casos, obviamente, la figura principal se presenta en pose de «meditación», y se muestra solo el pie izquierdo y una mancha oscura que construye el hombro izquierdo. Más aún, y tal como sucede en la caverna en la que se encuentra el

profeta, el entorno de las figuras *couveanas* también está solucionado mediante pinceladas con poco empaste –transparencias sin densidad–, lo que le confiere al lugar un carácter indefinido. Asimismo, al lado de la figura masculina hay géneros –aunque en el caso del óleo de Couve es una frazada en vez de un chal la que cae como cascada– e, igualmente, en una esquina de ambas composiciones se observa una mesa y, sobre esta, unos trastos. En la zona inferior izquierda del cuadro de Couve se ve una mesa/velador sobre la cual se distinguen una taza o lechero azul y una mancha celestosa que insinúa una botella o un florero pequeño [figura 10] –naturaleza muerta a la que volveremos más adelante–.

Cézanne: otro referente de meditación

Al continuar con el análisis de la figura con camisa roja es necesario mencionar que a principios de la década de los sesenta Couve aprendió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile a admirar profundamente los postulados de Paul Cézanne (1839-1906). Vio los primeros originales del pintor francés en Nueva York en 1960 y ya después, en 1962, buena parte de sus óleos y acuarelas durante su estada de estudio de casi un año en Francia. Fue en París que terminó de familiarizarse con la obra de este singular pintor posimpresionista que renunció a la ambición mimética y que se concentró en la materialización de planos y manchas, buscando la autonomía del cuadro. Como si se tratase de un mantra, Couve repetiría en sus clases aquello del «arte por el arte», explicando que para Cézanne la anécdota era irrelevante, y que se le debía a él la «recuperación» de la noción de la tela como un soporte bidimensional.

Un dato que considerar en este contexto es que los óleos de la obra cézanneana que más apreciaba Couve eran tanto *El florero azul* como las series de *Los jugadores de cartas* y de *El muchacho del chaleco rojo* (ca. 1888-90); a propósito, en más de una oportunidad Couve relató el impacto que le causó ver una de las cuatro versiones de esta última serie –aquella que conserva en su colección permanente el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA)– en el contexto de la exposición de «De Cézanne a Miró» –inaugurada en Santiago el 21 de junio de 1968 en el Museo de Arte Contemporáneo– que, a propósito, fue elegida para la portada del catálogo [figura 7].

Cézanne hizo espléndidas series de retratos y figuras, una de estas es la compuesta por cuatro óleos de un muchacho italiano que se ha identificado como Michelangelo di Rosa (Andersen 46) a quien se presume que el propio pintor había contratado para inmortalizarlo en diferentes poses. De ellas, la más conocida es el óleo sobre tela de 79,5 × 64 cm de la Fundación de la colección E. G. Bührle de Zúrich, Suiza [figura 8], que presenta al joven sentado y con el codo apoyado en una mesa, mientras la cabeza descansa en su mano izquierda. Su figura está inmortalizada en una pose claramente meditabunda, y sobre la mesa hay un solo elemento: una hoja en blanco. Pareciera que el muchacho está pensando en qué escribir: ¿una carta, un poema o una novela?, ¿está falto de inspiración? Couve se veía a sí mismo en este cuadro; allí veía «reflejado» su «yo

escritor». Al respecto, valga mencionar que la hoja en blanco lo estresaba, y terminar una novela lo trastornaba, pues temía a la crítica y a la no aceptación del público. Más aún, comentaba que le costaba «volver a la realidad», que lo angustiaba cómo seguir con su trabajo escritural de allí en adelante y se preguntaba si volvería a encontrar un tema lo suficientemente universal. En 1997, a Cristián Warnken le contó que se enfermó escribiendo *El pasaje*: «Me había metido tanto en esa otra realidad, la intención mía había sido vivir eso, no podía volver, estaba despersonalizado».

Hay algo de la semblanza de Couve en este muchacho de óleo. Construido mediante líneas diagonales que se articulan con los otros elementos compositivos del cuadro, el jovencito cézanneano viste no solo un *gilet* rojo, sino una camisa clara que parece quedarle grande. A propósito, Couve usaba camisas blancas que parecían ser varias tallas mayores que la suya; tanto así que partes de sus manos siempre permanecían ocultas por los puños.



FIGURA 7
Portada catálogo/librillo
«De Cézanne a Miró», 1968.



FIGURA 8

Paul Cézanne. *El muchacho del chaleco rojo*, c.1888-1890, óleo sobre tela de 79,5 x 64 cm.

© Colección Fundación Emil Bührle, Zürich, Suiza.

Como muestran los cuadros de Cézanne y Rembrandt, la melancolía y la meditación no son patrimonio ni de la juventud ni de la vejez. ¿Qué edad tiene la figura principal del óleo de Couve? Aunque no lo sabemos, está claro que es un adulto, pero la ausencia de rasgos impide cualquier identificación etaria específica. Couve temía a la senectud, por lo que es coherente que borrara los rasgos y cualquier indicio de líneas de expresión que develaran los años del «protagonista» de su pintura –rara vez informa al público sobre la edad cronológica, biológica o social de sus figuras pictóricas, no obstante, en sus novelas la vejez tiene cabida y en varias páginas se constata el esmero del autor en la descripción de la decrepitud–.

Un guiño a Morandi: depuración pictórica

Lo más probable es que la «habitación pictórica» más famosa de la historia del arte occidental sea la pieza de Vincent Van Gogh (1853-1890) en Arles. Allí no hay figuras, pero los objetos describen a su autor a cabalidad. En cambio, en la «habitación» de Couve «los personajes» son protagonistas, aunque los pocos objetos que allí se encuentran también informan acerca de estos, y sobre la «atmósfera» que el artista ha querido plasmar en su lienzo.

En términos pictóricos, Couve construyó su «árbol genealógico» esencialmente a partir del estudio de las propuestas visuales de Jean Siméon Chardin (1699-1779), Édouard Manet (1832-1883), Paul Cézanne y Giorgio Morandi (1890-1964); y, como ellos, pintó retratos y paisajes, abocándose también a la captura de simples formas visibles de utensilios domésticos y frutas.

En la obra pictórica de Couve es una constante la dignificación de objetos simples, que si bien son despojados de connotaciones simbólicas, resultan esenciales para la composición. ¡Cómo le gustaba concentrarse en un plato, un bol, un simple florero, una copa de huevo, una taza, un azucarero o un lechero sin mayor diseño! En sus naturalezas muertas queda también de manifiesto su conocimiento y admiración por la pintura de Pablo Burchard (1875-1964), primer Premio Nacional de Artes Plásticas de Chile (1944). Burchard no fue profesor de Couve como recurrentemente se afirma, pero se conocieron, porque a principios de los sesenta vivían en el mismo barrio, en calle Guardia Vieja, en la comuna de Providencia. El lechero azul de *Escena de dormitorio* está «emparentado», por ejemplo, con *Taza con cardenal* de Burchard. Como señala Muñoz Méndez (162):

Taza con cardenal, ya sea en su pastosa versión al óleo o su licuada versión en acuarela, se inscribe en la serie de objetos domésticos iluminados por el sol de invierno; representaciones de objetos ordinarios, dentro del ya suficientemente pedestre género de la naturaleza muerta.

Como agrega la autora, para Burchard la representación de objetos nimios era nada más que una excusa «para hacer aparecer la pintura al desnudo» (162), eso es exactamente lo que buscaba Couve: inmortalizar objetos sin mayor «relato» para dejar protagonismo a la pincelada, las texturas y el color.

Con Morandi [figura 9], en tanto, Couve comparte el «pensar» a través de la pintura y ese trabajo continuo que se concentra «en un simple y terco objetivo estético» (Estenssoro), en el cual el motivo frecuente son unos objetos inanimados.

Sobre el velador de tonos ocre en el extremo inferior izquierdo de *Escena de dormitorio* hay un par de objetos que solo se esbozan, pues se ha eliminado lo superfluo y todo detalle en coherencia con la precariedad del motivo. De los dos, el más conspicuo es un lechero o taza azul [figura 10]; interesantemente, ambos se pueden relacionar con las dos figuras principales; es decir, la «naturaleza quieta» es un eco de esa pareja en actitud calma que comparte la cama de una habitación.

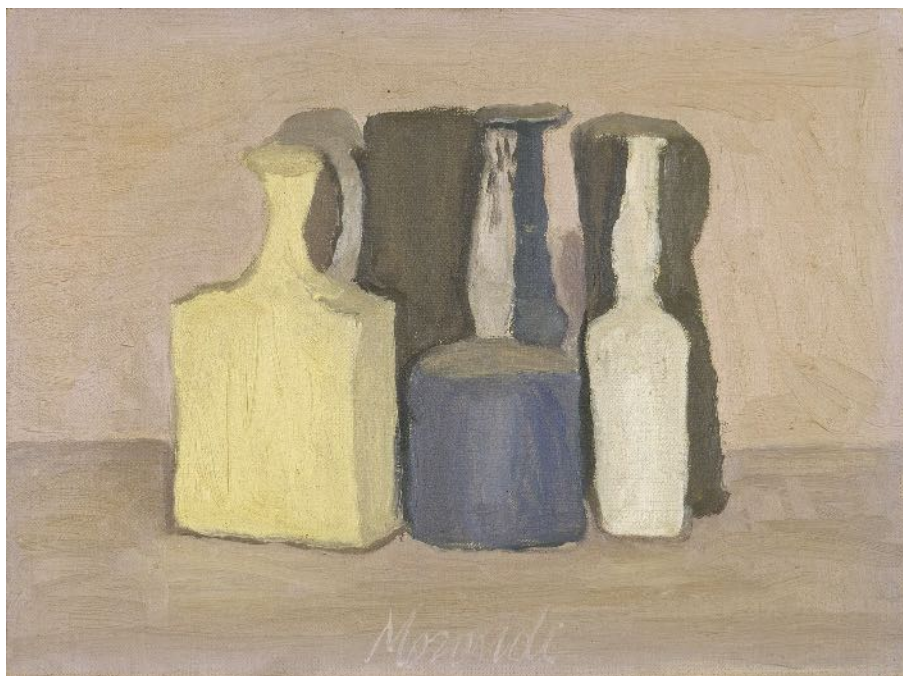


FIGURA 9

Giorgio Morandi. *Naturaleza muerta*, 1948-49, óleo sobre tela, 26 × 35 cm.
© Colección Carmen Thyssen.

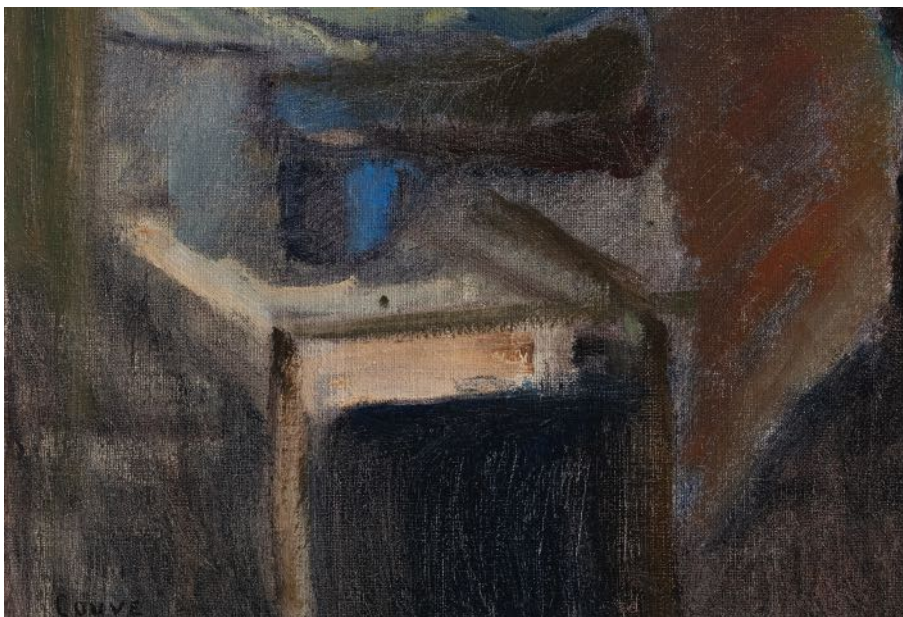


FIGURA 10

Adolfo Couve. Detalle, naturaleza muerta en *Escena de dormitorio*. Foto: Patricia Novoa.



FIGURA 11

Adolfo Couve. *Naturaleza muerta sobre un mantel rojo*, 1984, óleo sobre tela, 41 × 50 cm.
Colección particular. Foto: Patricia Novoa.

Tal como ocurre en las pinturas de Giorgio Morandi, aquí los objetos son opacos sin reflejos ni transparencias, y están sometidos a reducción y depuración pictórica, aunque las escasas manchas que permiten definir sus formas aportan esenciales colores al cuadro.

La taza/lechero y «el fantasma» de una botella o florero de tono celeste-verdoso recuerdan las más de cuarenta naturalezas muertas del catálogo de Couve, donde objetos de su ámbito doméstico de «mínima narrativa» son protagonistas y sometidos a extrema simplificación para resaltar más bien problemas compositivos, cromáticos y lumínicos. Véase, por ejemplo, *Naturaleza sobre un mantel rojo* de 1984 [figura 11], y nótese que la forma del lechero/taza guarda directa relación con la estética y ejecución de aquel sobre la mesa/velador de *Escena de dormitorio*.

Formas básicas y puras de apariencia insignificante, no obstante, estos dos objetos son relevantes, pues sirven para reconocer la esencia –el sello– de la estética *couveana* que es deudora o derivativa de la estética de Morandi y Burchard, entre otros. Estos «apuntes pictóricos» en *Escena de dormitorio* aportan una visión de

fragilidad en tanto no se definen, pero son a la vez evidencia de la destreza y rapidez con la que Couve capturaba lo que sus ojos veían. A diferencia de su escritura, que avanzaba lento y con largas jornadas de correcciones y reescritura, ejecutaba sus telas con inusitada certeza y rapidez.

Conclusión

Aunque sin duda de interés, ciertamente esta no es una de las pinturas más logradas del artista. Sin embargo, el estudio detenido de este óleo permite relacionarlo técnica y temáticamente con el cuerpo de obra del autor que, reiteradamente, optó por concentrarse en «fijar lo cotidiano» –expresión que utilizó al analizar *Las meninas* de Diego Velázquez (Couve y Balmaceda, eds. 63). En este caso puntual, la cotidianeidad se expresa en un registro de un interior, no obstante, la presencia de tres figuras es inusual –el artista tendía a privilegiar la figura solitaria y a lo más pintó parejas–. Aunque, considérese que, en este cuadro, solo dos se distinguen nítidamente.

La inspección y análisis técnico de *Escena de dormitorio* evidencia «economía de medios», una ejecución rápida y extensos sectores en los que el pigmento se ha aplicado de manera muy ligera. Las figuras se fusionan de modo sutil con el ambiente y en su construcción hay certeza pictórica. Figuras y objetos están trabajados mediante pinceladas arrebatadas y veloces, algunas muy ligeras que, arrastradas y barridas, describen trazos curvos. Hay captura de lo esencial y el no señalamiento de detalles contribuye a cierta desmaterialización del espacio; o sea, techo, piso y paredes permanecen en condición de esbozo. Ello es típico del hacer pictórico de Couve, quien no recargaba sus cuadros y, más aún, detestaba «aumentar» sus lienzos. Para él, un ejemplo de buena pintura era aquella de Diego Velázquez que, según escribió, «ostentaba una cierta dejadez, una aparente negligencia», admiraba esas telas «solo insinuadas» (Couve y Balmaceda, eds. 65); claro está, nada más «sugerir» era lo que él quería lograr cuando tomaba los pinceles.

El interior (la «habitación») permite observar los característicos «casi no-fondos» *couveanos*, ello guarda relación con los ambientes austeros en los que le agradaba vivir; le gustaba decorar sus espacios con pocos muebles, de preferencia de colores ocres y tonos pasteles, en tanto, en los muros colgaba lo mínimo; en síntesis, evitaba espacios estridentes y recargados. Ese fondo del cuadro sin vanos ni puertas puede interpretarse, asimismo, como evidencia del aislamiento y el ostracismo autoinfligido que caracterizó buena parte de su existencia. Couve describe a Camondo –personaje de *La comedia del arte* que encarna a un pintor que vive en la playa– como «transido de soledad y abandono» (43); no es difícil comprender que en esas líneas se describía a sí mismo, es decir, aquello que sentía –no necesariamente lo que era realidad–. Por otra parte, el «estado anímico» de la figura del primer plano subraya cierta dificultad en la comunicación con las personas más cercanas. Sobre todo, porque el público no es «invitado» a hacer

contacto visual con ninguna de las figuras del cuadro; proyección de un Couve que no descollaba en lo referente a habilidades interpersonales y comunicación emocional. Fue un hombre de contrastes y contradicciones, extraordinariamente lúcido y aquejado a la vez de delirios, y en esta tela transmite su sentir mediante vigorosas pinceladas que se contraponen a la actitud abstraída tanto de la figura principal como de aquella que reposa en una cama.



FIGURA 12

Figuras meditativas, Rembrandt/Cézanne/Couve.

En resumen, documentar esta pintura permite sumar al catálogo pictórico de Adolfo Couve un trabajo más; o sea, seguir avanzando hacia la confección de su catálogo razonado. Su estudio añade información sobre su hacer pictórico a mediados de los ochenta. El cuadro, además, es un buen instrumento para referirse a sus paradigmas y filiaciones visuales; confirma su interés por los trabajos de Rembrandt van Rijn, y también por aquellos de Paul Cézanne y Giorgio Morandi, a partir de los cuales, lo más seguro, realizó *Escena de dormitorio*.

Referencias

- Andersen, Wayne V. «A Cézanne Drawing after Couture». *Master Drawings*, vol 1, n° 4, 1963, pp. 44-46; 100-101. <https://www.jstor.org/stable/1552685>
- Campaña, Claudia. *Adolfo Couve: una lección de pintura (edición revisada)*. Metales Pesados, 2015.
- . *Adolfo Couve: imágenes inéditas*. Orjikh, 2017.
- Couve, Adolfo. *Burchard*. Editorial Universitaria, 1966.
- . *La comedia del arte*. Planeta, 1995.

- Couve, Adolfo y Paz Balmaceda, editora. *Adolfo Couve. Escritos sobre arte*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2005.
- Estensoro, Hugo. «El pincel ontológico». *Letras Libres*, 31 ene. 2009. <https://letraslibres.com/revista-mexico/el-pincel-ontologico/>
- Muñoz Méndez, María Elena. «Burchard, Balmes y la historia de una taza: Un momento singular de montaje y actualidad». *Revista de Humanidades*, n.º 26 (julio-diciembre), 2012, pp. 159-169.
- Sierra, Malú. «Adolfo Couve. En los desórdenes de junio». *Revista Paula*, n.º 74, 1970, pp. 18-20.
- Valdés, Cecilia. «De Cézanne a Miró: un momento mágico del arte en Chile». *Artes y Letras, El Mercurio*, 24 jun. 2018, E8.
- Warnken, Cristián. Entrevista a Adolfo Couve en *La belleza de pensar*, ARTV, 1997. <http://www.letras.mysite.com/couve2908021.htm>
- Zalaquett, José. «El pintor y el mito». *Una pasión predominante: crítica de artes visuales*. Ed. Pablo Chiuminatto. Ediciones UC, 2018, pp. 366-367.

Textos consultados

- Abramowicz, Janet. *Giorgio Morandi. The Art of Silence*. Yale University Press, 2005.
- . *Giorgio Morandi. 1890-1964. Nothing is more Abstract Than Reality*. Skira, 2008.
- Budik, Sanford. «Rembrandt's Jeremiah». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.º 51, 1988, pp. 260-264.
- Campaña, Claudia. *Adolfo Couve: una lección de pintura*. Editorial Eco, 2002.
- Ferrari, Daniela et al. *Morandi resonancia infinita*. Catálogo Exposición Fundación MAPFRE, 2021.

Diseño de museos: estéticas educativas y patrimoniales en la Ruta de la Seda

Museum Design: Educational and Heritage Aesthetics on the Silk Road

Ricard Huerta
Universitat de València
ricard.huerta@uv.es

Enviado: 8 junio 2019 | **Aceptado:** 18 julio 2023

Resumen

El presente artículo recoge los resultados de una investigación basada en el análisis comparado de la estética de los museos creados en ciudades de la Ruta de la Seda. Se observan los aspectos educativos y patrimoniales, ya que cada museo ha insistido en cuestiones de rango local y nacional que caracterizan su idiosincrasia, potenciando lo educativo desde la tradición de la seda, y lo patrimonial para afianzar las características de cada comunidad. Hemos entrevistado a sus responsables y visitado sus instalaciones y colecciones. A pesar de la influencia internacional de la iniciativa, en cada caso se ha optado por incidir en factores diferenciales locales, primando los argumentos estéticos de identidad cultural. Examinamos el Museo de la Seda de Valencia, de creación más reciente, que aloja la institución más antigua.

Palabras clave: Museos, estética, educación, patrimonio, Ruta de la Seda.

Abstract

This article presents a comparative analysis of the aesthetics of museums created in the Silk Road. The approach is based on the observation of educational and patrimonial aspects. We observed that each museum insists on issues of local and national rank that characterize its idiosyncrasy, using the educational facets from the tradition of silk production, and heritage to strengthen the characteristic of each community. We interviewed their managers and visited their buildings and collections. Despite the international influence of the initiative, in each case studied it is decided to influence the local differential factors, giving priority to the aesthetic arguments of cultural identity. We examine the specific case of the Valencia Silk Museum, the most recent creation, but which houses the oldest institution.

Keywords: Museums, Aesthetics, Education, Heritage, Silk Road.

Sé que toda interpretación empobrece el mito y lo ahoga; con los mitos no hay que andar con prisa; es mejor dejar que se depositen en la memoria, detenerse a meditar en cada detalle, razonar sobre lo que nos dicen sin salir de su lenguaje de imágenes.

ÍTALO CALVINO

Introducción

El análisis que aquí planteo parte de mi experiencia durante décadas promoviendo la educación en museos y compartiendo trabajos con equipos internacionales, especialmente en aspectos referidos a educación patrimonial y formación de educadores y educadoras de museos. Observo lo que está ocurriendo en el panorama internacional para intentar situar las acciones locales de manera estratégica (Huerta, *Maestros y museos*). Considero de gran importancia mirar hacia el futuro apostando por la innovación y la investigación, sin perder de vista la difusión, la visibilidad, la proyección económica, la incidencia turística y la cohesión social que permiten los museos. Hace unos años incorporábamos a la investigación académica el concepto novedoso de «patrimonio migrante», definiéndolo como tránsito de ideas, personas, comercio y culturas, pero también de pensamiento en transición constante (Huerta y Calle). Se trata de un concepto muy adecuado para la temática que aquí se trata, ya que alude a la posibilidad de conectar patrimonios distantes y enlazar sus particularidades (Navarro Espinach «Las rutas de la seda como itinerarios culturales»).

El Museo de la Seda de Valencia organizó en noviembre de 2018 un congreso internacional con el objetivo de conocer la historia y las características de los museos de la seda del mundo desde una perspectiva transdisciplinar. La iniciativa está vinculada al nombramiento de Valencia como «Ciudad de la Seda 2016-2020» y Focal Point UNESCO dentro del Silk Road Program. En el congreso se debatieron cuestiones de ámbitos complejos, y contó con la participación de voces representativas del panorama mundial. Se propuso la creación de una red de museos de la seda para construir proyectos en común e intercambiar experiencias. Es a partir de dicho encuentro que detectamos el interés por las estéticas educativas y patrimoniales de estos museos. Según los Estatutos del ICOM, aprobados en Viena en 2007, un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medioambiente con fines de educación, estudio y recreo. Esta definición es un referente para la comunidad museística internacional. A su vez, ICOM dispone de 30 comités internacionales que agrupan a profesionales pertenecientes a un mismo ámbito para fomentar el intercambio de conocimientos científicos y de experiencia profesional. Cada comité ofrece a sus miembros la posibilidad de expandir horizontes y de construir una red profesional. En función de sus intereses, cada museo de la seda

podría estar en los comités COSTUME (Indumentaria), ICDAD (Artes Decorativas y Diseño), ICME (Etnografía), CECA (Educación y Acción Cultural), ICFA (Bellas Artes), CIDOC (Documentación) o DEMHIST (Residencias Históricas). Lo cierto es que las temáticas de la seda permiten un sinfín de combinaciones si atendemos a esta distribución por áreas temáticas que existe en ICOM. Establecer sinergias desde perspectivas educativas y patrimoniales confiere una estética propia al conjunto de museos de la seda, caracterizando sus singularidades y generando una identidad propia que da sentido al conjunto, haciendo reverberar la parte de los sentimientos y estéticas particulares que genera en los distintos públicos todo aquello referido a los tejidos de seda (Castro).

Metodología comparativa para abordar distintas iniciativas culturales basadas en el desarrollo turístico desde lo patrimonial

La metodología que utilizo en el presente estudio consiste en analizar comparativamente algunos ejemplos de museos que tienen en común el hecho de formar parte de la Ruta de la Seda impulsada por la UNESCO. Las rutas de la seda como itinerarios culturales favorecen nuevas estrategias didácticas para museos y exposiciones, con un beneficio directo para las y los educadores especializados en la intervención pedagógica sobre patrimonios (Mandoki). Podemos lanzar campañas de sensibilización hacia el fenómeno cultural de la seda desde diferentes perspectivas, favoreciendo así su conocimiento y teniendo en cuenta todo lo que concierne al comercio, la fabricación y la explotación de los tejidos de lujo. Este tipo de campañas conecta a los museos de la seda con los centros educativos y además supone una repercusión mediática. Al abordar lo educativo atendiendo a cuestiones de género e identidad elaboramos nuevas lecturas del patrimonio (Fontal). Dichas estrategias contribuyen a reforzar la idea de intercambio entre culturas, diversidad, inclusión y pluralidad, redescubriendo así las mitologías del gusto (Barthes, *Mythologies*). También reivindico que para la formación universitaria de especialistas en mediación educativa en museos conviene plantear un esquema de preparación vinculado a la especificidad de la seda como elemento cultural, comercial e histórico. Si además de estudiar los documentos custodiados en los archivos de estos museos, analizándolos desde las vertientes de la historia o la economía, nos adentramos en el valor artístico y educativo de la escritura, evidenciamos otro gran argumento del potencial que caracteriza a este tipo de documentos: su aspecto visual (Munari). Cada archivo nos ofrece una oportunidad única para llevar a cabo investigaciones que conectan lo histórico y lo educativo con la cultura visual y los estudios filológicos de los metalenguajes. Comprobar las posibilidades gráficas y artísticas de los documentos escritos y dibujados en el siglo XVI o de las actas gremiales del siglo XVIII resultaría motivador para el alumnado de arte y diseño (Huerta, Alonso-Sanz y Ramon). Atendiendo a estas realidades, promovemos proyectos de colaboración junto con los equipos de investigación de entidades que van desde España y Francia hasta China y Japón (donde la escritura es un arte). Todo esto

apunta hacia nuevas miradas estéticas que debemos potenciar. Valorando las cuestiones de género, nos adentramos en el importante papel que tienen las mujeres en la historia y el presente del universo de la seda. Una posible temática por impulsar sería el espectáculo cultural y festivo de las Fallas desde la mirada de las mujeres, para comprobar de qué modo el régimen de lo visual y auditivo estalla con la llegada anual de esta fiesta que es única en el mundo. Echamos en falta una mirada de esta realidad en la que sean las voces de las mujeres quienes establezcan un diálogo con sus propias pulsiones en relación con el espíritu de las Fallas (Huerta, «Desarrollo de ciudadanía»).

Germán Navarro Espinach («Las rutas de la seda como itinerarios culturales») explica el papel de las webs de los museos de la seda, que permiten un recorrido virtual desde Extremo Oriente a Europa, destacando tres museos por la relevancia de sus contenidos educativos: el de Macclesfield en Reino Unido, el de Bsous en el Líbano, y el Diddattico de Como, el único que asume en su propia denominación la misión docente. Este centro pretende difundir la cultura textil y sensibilizar a la juventud de una realidad de gran relieve en su pasado, que vincula cultura, historia, arte, tecnología y economía. Además, el museo se proyecta sobre la ciudad y su territorio mediante itinerarios guiados que reconstruyen el escenario histórico del desarrollo manufacturero y del artesanado local. En el marco de una sociedad de servicios, los museos, así como en general las entidades destinadas a la conservación y difusión del patrimonio, se transforman en realidades con una clara dimensión social y educativa. En los países del sur de Europa, el patrimonio y la cultura se están convirtiendo en los ejes de la economía. Se necesita savia nueva para llevar adelante formas innovadoras de compartir la cultura, teniendo en cuenta que estamos hablando de las generaciones que nacieron con Internet (Zafra). Los museos no pueden quedarse anquilosados. Necesitamos crear nuevas formas de compartir la cultura. Las buenas prácticas deben nutrirse del respeto a la tradición, de la memoria colectiva y del deseo de innovar para mejorar nuestra existencia. Ello es posible si se combinan las voces de la experiencia y las voces jóvenes, desde la ilusión y desde la experimentación constante. En este intercambio constante, intergeneracional e interseccional, conviene tener siempre en cuenta el valor esencial de las artesanías, en un sentido amplio, tal y como defiende Richard Sennett cuando define al artesano como la persona que desea hacer bien las cosas.

Mediación educativa e innovación patrimonial sobre el territorio

Un museo de la seda puede ser un museo educador para todos los públicos, sensible a las necesidades de cada sector, implicado con su entorno (Huerta y Alonso-Sanz). Es bueno escuchar las voces de quienes lo visitan, y por ello vale la pena luchar por un museo participativo, inclusivo, abierto a las ideas, realista y posible, que conozca sus posibilidades, que toque con los pies en el suelo, que disfrute y celebre sus caracterís-

ticas y peculiaridades, impulsando la formación estética (Errázuriz). La fabricación de tejidos de seda es una tecnología compleja y siempre atenta al conocimiento. Valorando una tradición de más de cinco siglos elaborando y comerciando con riquísimas telas de creación perfeccionista, estamos en condiciones de progresar adecuadamente ante la irrupción transformadora de las tecnologías digitales. Nos posicionamos en positivo ante esta nueva realidad, con una actitud abierta y sensata, ya que la pandemia ha revelado el potencial digital. Del mismo modo en que mantenemos viva la tradición del tejido de seda, podemos hilar una conexión directa con las tecnologías punteras. El coronavirus ha impulsado un uso generalizado de las tecnologías por parte de todos los estamentos sociales. Los museos deben aprovechar este tirón digital.

Si estamos de acuerdo con que todo el mundo tiene derecho a la tecnología y a la cultura (Giroux), las barreras económicas no pueden convertirse en barreras culturales. Llevemos al máximo de gente los atractivos que ofrecen los museos y el patrimonio, como entornos atractivos e identitarios, acercando el patrimonio cultural a toda la ciudadanía. Podemos convertir los museos de la seda en espacios amigables y generosos para la sociedad, y también en entornos para el deleite estético (Hubard). El acento debe ponerse no solamente en la conservación, sino que especialmente en la investigación, la educación y la comunicación, generando recursos y sinergias. El beneficio ha de ser para quien lo visita, para la sociedad en general, por lo que urge establecer criterios convincentes de actuación económica, política, social, educativa y estética (Duncum).

El papel que debe generar un museo en su entorno y en relación con el resto de instituciones debe partir de una reflexión serena y adecuada, desde un posicionamiento político que tenga en cuenta la potencia de las imágenes como portadoras de ideología, tal y como nos recuerda Luis Ignacio García cuando apela al discurso de Didi-Huberman, el cual «diseña un modelo de lectura en el que arte y política van tornándose indisolubles, o más precisamente, en el que imagen y política tienden a convertirse en las dos caras de una misma moneda» (García 96). La forma de mejorar nuestro contexto pasa por elaborar un discurso coherente, atendiendo a la memoria, pero mirando hacia el futuro con enormes ganas de mejorar. Podemos revisar las arquitecturas de los museos desde la perspectiva que ofrece Granados Manjarrés, auspiciando la habitabilidad desde el concepto antropológico de pliegue. El debate es tan necesario como la reflexión. Y cuando hablamos de patrimonio, como es el caso que ahora tratamos, la responsabilidad de tomar decisiones adecuadas resulta de enorme importancia. Vamos a continuar sumando aciertos en el empeño por lograr que cada museo de la seda se convierta en un referente original para el desarrollo económico y educativo de su territorio.

Las migraciones de artesanas, artesanos y comerciantes, y las transferencias de saberes y tecnologías son fenómenos clave para comprender el mestizaje de ideas y fomentar la integración de culturas. Nuestros museos presentan una enorme diversidad, fruto de una tradición compleja y peculiar. Comprobamos que todas las instituciones de perfil público necesitan disponer de un escaparate bien visible, y en esa coyuntura han nacido museos con presupuestos extraordinarios. Estos museos han mantenido muchas de sus

estructuras transitando por un camino de escasez durante los años de crisis económica, víctimas en muchos casos de una falta de planificación y pendientes de una necesaria reestructuración. La pandemia ha vuelto a poner en jaque a las estructuras tradicionales de los museos, así como sus presupuestos desmedidos. Frente a esta situación que padecen los museos que son escaparates de las instituciones públicas, están naciendo originales iniciativas de corte más realista, algunas vinculadas a familias con fortunas propias, otras que surgieron del espíritu de coleccionistas aguerridos, y otras que recogen la tradición de siglos de gremios de fabricantes y comerciantes de tejidos de lujo (Bourdieu).

Reconsiderando conceptos como lujo o colonialismo a través de los museos de la seda

Tendemos a establecer lazos de unión a partir de elementos que nos caracterizan. Pero la identidad se escuda también en aquello que nos enfrenta al adversario, al «otro». Cuando los elementos que nos unen son de cariz histórico, añadimos un componente patrimonial que acaba influyendo en la opinión sobre nosotros mismos y sobre el grupo al que nos sentimos unidos. Repensando los factores que rigen las creencias, como la religión, el color, la cultura, el territorio o la clase social a la que pertenecemos, Anthony Appiah afirma que «los estadounidenses saben desde hace tiempo lo que muchos europeos empiezan a entender ahora; que podemos mantenernos unidos sin tener una religión común ni la ilusión de un pasado en común» (136). El autor también nos recuerda que «aunque la división entre Occidente y el islam tuvo su origen en un conflicto religioso, no se ha de entender que todo aquello que refiere a la civilización occidental sea cristiano, idea que viene de antiguo» (240); y llega a sugerir este filósofo que «nuestro actual concepto de cultura occidental adquirió en gran medida su forma actual a finales de la década de los cuarenta y a lo largo de los cincuenta, durante la Guerra Fría» (247). La Ruta de la Seda se ha convertido en un punto de unión en el que encajan culturas y religiones, así como conceptos comerciales o fabriles de diversa índole. La capacidad comunicativa de lo que entendemos por Ruta de la Seda podemos aprovecharla para generar uniones, más allá de las diferencias que nos caracterizan. Esta cuestión abraza elementos educativos de primer nivel.

Teniendo en cuenta que las rutas comerciales que surcan los territorios entre Asia y Europa provienen de una práctica ancestral, vinculada a los caminos que traza el propio territorio, debemos asumir que las distancias y las desigualdades entre los diferentes países y culturas contienen asimismo ingredientes de fusión que originan maridajes de carácter profundo. A partir de esta idea de mezcla y amalgama, que sería lo que realmente identifica a las distintas culturas que hibridan entre Asia y Europa, mantenemos una postura de integración, lo que permite superar los conceptos de colonialismo (sin dejar nunca de revisar y denunciar los abusos de las metrópolis sobre los territorios dominados) y de criollismo (animando a explorar el lugar de los enfrentamientos de

clase, cultura y religión desde una perspectiva de equilibrios). El colonialismo se ha querido vincular especialmente al impacto de las culturas europeas sobre las nuevas tradiciones americanas, pero sabemos que el colonialismo ya constituía mucho antes un elemento de abuso y poder en los países dominados por Europa tanto en el continente asiático como en el africano. Al convertir a los museos de la seda en elementos de cariz crítico, desde la vertiente educativa, esta faceta pedagógica debe aclarar que las diferencias nos unen, y no al contrario, como había sido la tónica anterior. Para ello, nada mejor que recurrir a las teorías y prácticas neocoloniales que tanto han influido en los feminismos y los posicionamientos de las otredades.

Un modo de iniciar experiencias compartidas entre diferentes países consiste en analizar los elementos comunes que comparten las regiones distantes, algo que se puede verificar en las investigaciones de carácter histórico (Lin), en los trabajos sobre historia económica (Franch y Navarro Espinach), en los análisis estilísticos (Hu), en la creación artística contemporánea (Byler) y, por supuesto, en las indagaciones educativas de carácter estético (Irwin y O'Donoghue). Desde esta perspectiva plural se concibió la exposición «Los Museos de la Seda», como actividad vinculada al congreso homónimo. Se trata de una muestra que cuenta con numerosos paneles en los que se presenta un recorrido por museos de la seda de diferentes países. Desde Canarias hasta Japón detectamos la vitalidad del concepto Ruta de la Seda, expresión acuñada por el geógrafo alemán Ferdinand von Richthofen en 1877. La importancia del patrimonio de la seda queda reflejada en los museos creados en todos los lugares del trayecto entre Oriente y Occidente. La exposición ofrece un panorama de los museos especializados en la seda, destacando sus tipologías, explicando los espacios arquitectónicos, interpretando la maquinaria y los útiles para la fabricación de seda, elogiando la recuperación de patrimonio mediante telas y vestimentas, aplaudiendo el esfuerzo por transmitir las tradiciones desde la educación, o analizando la puesta en valor de los ecosistemas históricos, artísticos, políticos y económicos. Son los museos, en tanto instituciones culturales y educativas, los que refuerzan el espíritu de diálogo, colaboración y transmisión cultural (Rogoff).

Presento aquí un breve esquema de las diferentes tipologías de museos, lo que supone favorecer entornos para modelos específicos de públicos, atendiendo a las geografías y a los intereses de cada institución, teniendo en cuenta sus peculiaridades, un organigrama basado en tipologías, ámbitos de actuación o preferencias estructurales de cada museo:

- a. Museos que refuerzan su pasado, reivindicando la historia y los elementos arquitectónicos, en ocasiones casas-museos.
- b. Museos que atienden a las necesidades estratégicas del territorio, tanto a nivel social y ambiental como turístico y económico.
- c. Museos que presentan muestras de tecnologías tradicionales de la producción sedera.
- d. Museos o estaciones sericícolas más vinculadas al estudio de la cría del gusano de seda, el tratamiento de los capullos y las plantaciones de moreras, en ocasiones auténticos laboratorios de carácter científico.

- e. Museos donde predomina el papel de la indumentaria.
- f. Museos que potencian la actividad educativa y las acciones pedagógicas.
- g. Museos espectáculo que representan instituciones poderosas.

De una isla del oeste a otra isla del este, establecemos una ruta de museos entre Europa y Asia que atraviesa los territorios tradicionales de la Ruta de la Seda. El recorrido geográfico por estos museos nos ofrece un panorama suficientemente amplio como para poder atender las diferentes características y peculiaridades. Se ha reforzado la cultura del diálogo, animando así a distintos públicos a disponer de las nuevas ofertas que ofrece el turismo cultural de la seda. En Canarias, el Museo de la Seda de El Paso, ubicado en la isla de La Palma [figura 1], se concibe como una exposición permanente dedicada a la divulgación de las labores artesanas del obraje de la seda. Inaugurado en 2011, contribuye a la valorización de los trabajos artesanos, y muestra con rigor, de forma amena y divulgativa, la continuidad histórica de esta industria artesana. El principal objetivo de la exposición, que presenta un recorrido histórico desde los orígenes de la seda hasta su introducción en Canarias, consiste en mostrar las técnicas de producción, la tipología y variedad de productos, sus procedimientos y modos de obraje, así como sus usos y perspectivas de futuro. Quiere transmitir al público que el valor técnico y estético de las confecciones realizadas es el resultado de la continuidad en la transmisión histórica de estos saberes, así como de la alta cualificación y destreza de las artesanas.



FIGURA 1
Edificio del Museo de la Seda de El Paso (La Palma, Canarias).

Juan de la Cruz, técnico en textiles e indumentaria tradicional, responsable del proyecto del Museo de la Seda de El Paso, nos explica que ya en la década de 1920 se creó la Estación Sericícola en La Palma, pero que ha sido durante las últimas décadas cuando más se ha luchado por reivindicar la tradición sedera de la isla. La creación del museo se ha conseguido defendiendo la labor de las artesanas, que siguen manteniendo sus minuciosas labores de hilo y tejido de seda. Son estas mujeres quienes han explicado a visitantes y turistas el valor de sus obrajes. Asegura Juan de la Cruz que el principal objetivo del museo consiste en «mostrar las técnicas de producción, la tipología y variedad de productos, así como sus usos y perspectivas de futuro», y declara que «lejos de una exhibición de artefactos de la cultura material de la seda [...] el valor tanto estético como técnico de las confecciones son resultado de la continuidad en la transmisión histórica de estos saberes y de la destreza de las artesanas» (Irwin).

La producción de seda fue una de las bases de la economía de la región de Murcia desde el siglo XVI. Alrededor de 1850 la epidemia de «pebrina» causó la ruina de la actividad. Pudo recuperarse al fundar en 1892 la Estación Sericícola de Murcia (ESM) que tuvo como misión desarrollar, importar y transmitir tecnología sericícola para incrementar la productividad. En 1976 se convirtió en el centro de investigación agraria IMIDA. La actividad de la ESM a lo largo de ochenta años generó un riquísimo patrimonio de maquinaria, instrumentos y documentación. En 1990 se reunió el material existente y se expuso en el IMIDA con el nombre de Museo de la Seda. En 2006 el IMIDA inició una línea de investigación consistente en el desarrollo de la seda como biomaterial en el campo de la Medicina Regenerativa, especializándose en la biotecnología de la seda y sus nuevos usos en Biomedicina. En 2017 se organizó la exposición «Seda: Historias pendientes de un hilo. Murcia, siglos X al XXI». En la Estación Sericícola se realizan talleres de cría del gusano de seda y se procesa la seda para la fabricación de biomateriales.

**FIGURA 2**

Museo de la Seda - Estación Sericícola de Murcia (España).

Nos explica José Luis Cenis, investigador del IMIDA, que entre las aportaciones científicas de la Estación Sericícola de Murcia [figura 2] destaca «el trabajo con larvas de gusano de seda, de las cuales se obtiene un material cuyas propiedades permiten reducir los niveles de glucosa en la sangre, mejorando así las perspectivas de quienes padecen diabetes u otros síntomas metabólicos asociados». También se está investigando la posibilidad de usar las proteínas de la seda como componente activo en la fabricación de cosméticos. La biocompatibilidad de la seda permite asimismo pensar en la fabricación de nuevos tejidos más respetuosos con la piel humana, y además mucho más duraderos.

El Musée du Tissage et de la Soierie de Bussières (Francia) es la combinación de una hilandería y un museo contemporáneo. Se creó en 1977 para salvaguardar y transmitir el patrimonio textil. La antigua fábrica Braud fue renovada en 1988 para presentar una colección única, con maquinaria en funcionamiento. Una docena de telares muestran a los visitantes la evolución de la seda de Lyon desde 1800 hasta la actualidad. El museo pone en valor a las compañías locales, con exposiciones temporales y eventos durante todo el año: gusanos de seda en vivo, demostraciones de hilado de seda, pintura en seda, hilado de lana, coberturas de encaje, demostraciones de artesanos, talleres. Varias empresas siguen tejiendo seda para la alta costura o los muebles de lujo. Los visitantes descubren el relato sobre las telas contado por antiguos tejedores. La visita revela los secretos de la mecánica de Jacquard. También en Francia, el contexto patrimonial único de Maison Rouge es un escenario ideal para evocar la seda como tema principal de identidad. El museo permite estructurar el territorio y ofrece claves para comprender la región. La museografía rítmica propone sucesivamente bibliotecas y gabinetes de curiosidades, hermosas vitrinas ricamente compuestas, decorados y objetos dispuestos en el mobiliario. El Salón de Té, un pequeño edificio de ladrillo revestido de piedra, fue diseñado en 1850 para recibir a las y los huéspedes en un ambiente exótico que recuerda el lejano Oriente y los orígenes de la seda, estableciendo así un creativo juego especular de miradas (Csíkszentmihályi 1990). Maison Rouge figura en el Inventario de Monumentos Históricos de Francia [figura 3].

Para Sophie Desrosiers, especialista en historia de los tejidos de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, «existe un factor reciente que proporciona una clave interesante para entender el resurgir de museos sederos en determinadas regiones: el movimiento de renovación de la producción de seda en Cévennes». Este movimiento de reactivación de la sericultura fue promovido a fines de la década de 1940 por la estación de Alès y especialmente por su director André Schenk. Esta investigadora nos habla de la creación del Parque Nacional de Cévennes en septiembre de 1970, apoyado por la Asociación para el Desarrollo de la Sericultura en Cévennes (ADSC), cuyo objetivo era especialmente educativo, con el fin de revivir tanto la cría de los gusanos de seda como el hilado y el tejido de seda. En la década de 1980, la asociación recurrió al proyecto de «Chemins de la Soie» que abogaba por estrategias contemporáneas desde una visión integral del pasado. Este proyecto coincidirá con el de la ruta europea de la seda iniciada por el Consejo de Europa a partir de 1988. Pero la idea de abrir museos en Cévennes ya se había hecho realidad.



FIGURA 3

Maison Rouge Musée des Vallées Cévenoles (Saint Jean du Gard, Francia).

Otro ejemplo francés es el Musée de la Soie de Saint-Hippolyte-du-Fort, creado en 1984 para preservar, mejorar y transmitir el patrimonio sericícola de Cévennes. Presenta todas las etapas de transformación del hilo de seda, desde el gusano hasta la tela. El visitante descubre cada paso del «Bombyx Mori», desde la oruga hasta el capullo. Se muestran cajas de semillas, incubadoras, cestas para cosechar hojas de morera, herramientas de selección de gusanos e higrometría, y todo el material para la cría de los gusanos. También se muestra el trabajo de Pasteur sobre la pebrina, la enfermedad del gusano de seda. Un espacio está centrado en creaciones textiles actuales elaboradas con fibras naturales. El museo trabaja solamente con artesanos locales. La tienda del museo también vende semillas para la cría de gusanos de seda, bolsitas de capullos, brezo relleno, mermelada de mora de morera, recuerdos y accesorios. Y, finalizando nuestro recorrido francés, el Museo de la Seda de Taulignan fue creado en 1985 por un descendiente de una familia de molineros de seda, quien decide ubicarlo en una antigua fábrica de hilados y molinos de seda. Ciudad de origen medieval, en el siglo XIX Taulignan era próspera gracias a la industria de la seda. En 1862, con 20 fábricas, se convirtió en el primer municipio molinero de la zona del Drôme. El museo traza la evolución del trabajo de seda con máquinas antiguas mediante la presentación de las diferentes etapas: la cría de gusanos de seda, la extracción de hilo, la torsión del hilo, y finalmente el proceso de tejer.



FIGURA 4

Macclesfield Silk Museum. Los orificios de las antiguas placas de organización del hilado nos recuerdan las tarjetas perforadas de los primeros equipos informáticos.

El Macclesfield Silk Museum (Reino Unido) se encuentra en el edificio de la School of Art construido en 1879. Su objetivo original consistía en formar diseñadores para la fabricación de seda. Entre sus visitantes iniciales destaca el artista, diseñador, poeta, novelista y activista social William Morris, que llegó a Macclesfield para aprender más sobre los tintes naturales del fabricante local de seda Thomas Wardle, quien luchó para renovar la industria de la seda en India. Morris impartió allí una conferencia en 1889 sobre el movimiento Arts & Crafts. La colección del museo incluye material de archivo y una gran variedad de textiles inspirados en India. El museo revela las propiedades de la seda, cómo se teje, imprime y colorea [figura 4]. Destacan los botones de seda del siglo XVIII que fueron el inicio de la historia de seda de Macclesfield, los mapas de seda, los paracaídas que ayudaron a ganar la II Guerra Mundial y el telar utilizado para hacer las famosas fotografías de seda de Brocklehurst Whiston. Se trata de un claro ejemplo que pone en entredicho la supuesta contradicción entre memoria histórica y tecnología digital (Eco), gestionando elementos estéticos desde la vertiente industrial (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*).

En Suecia, el K. A. Almgren Sidenväveri & Museum of Stockholm está dedicado a Knut August Almgren, que tenía 16 años cuando ingresó en 1822 a trabajar para Mazer & Co., en ese momento el mayor fabricante de seda de Estocolmo. Contrajo tuberculosis, pero tras recuperar la salud en Montpellier, pasó un tiempo en Lyon como aprendiz. Almgren adquirió las habilidades necesarias y logró traer algunos mecánicos Jacquard a Suecia. Nos explica Klas Nyberg, director del museo, que el tejido de seda fue una excepción de la ley de gremios en Suecia, que solo daba a los hombres la oportunidad de tener una ocupación. En el año 1846, en las fábricas de seda suecas la mayoría de las empleadas eran mujeres. La fábrica producía sedas para moda, abrigos para el clero, pajaritas y paraguas, así como cintas y pañuelos [figura 5]. Durante la Segunda Guerra Mundial se vieron obligados a usar seda artificial sueca, ya que no era posible importar seda natural. Para Klas Nyberg el papel educativo de este museo está vinculado a la labor patrimonial que desempeña en este país tan alejado de las tradicionales rutas de la seda.

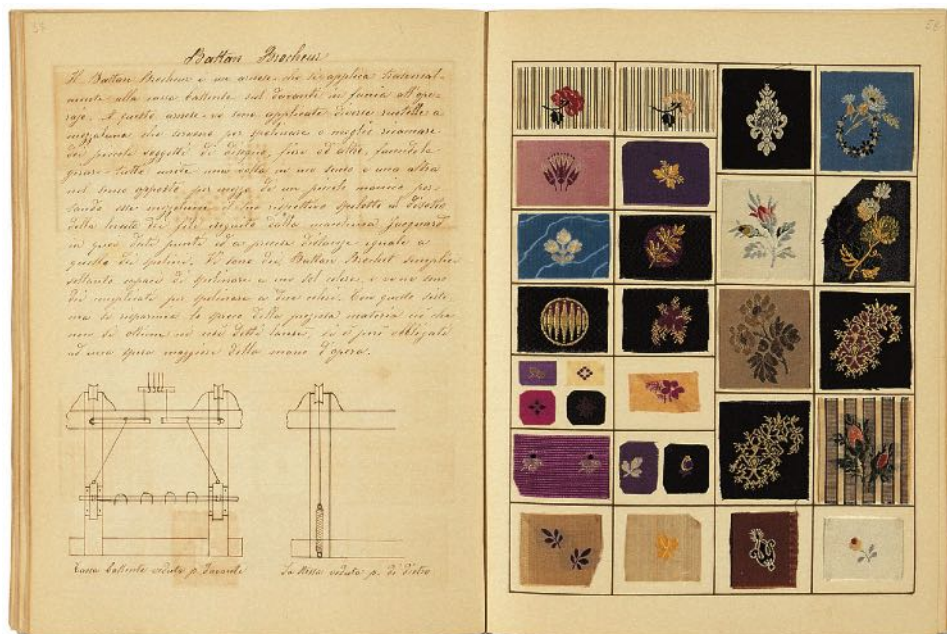


FIGURA 5

Documento del Archivio Lissoni del Museo Diddattico della Seta di Como (Italia) con ejemplos de diseños y explicaciones técnicas para su fabricación.

El Museo Didattico della Seta de Como fue fundado en 1985 por iniciativa de particulares que trabajaron para recuperar los logros de las fábricas textiles de seda en Italia. El museo es lugar de memoria histórica de la industria de la seda. Se han adquirido y restaurado artefactos industriales de producción de seda del periodo comprendido entre 1850 y 1950. Su director Paolo Aquilini nos habla de la importancia del legado, que cuenta con un archivo, un centro de investigación, una biblioteca y depósitos en los que preserva un importante patrimonio esencial para profundizar a partir de la exposición permanente. El museo está dedicado al trabajo y exhibición de textiles y productos cuya precisión de ejecución demuestra la perfección alcanzada por la industria de la seda de Como, que aún constituye un próspero negocio. Según Aquilini, «todo es memoria en el museo, ya que la filatura de seda representa la historia de la ciudad de Como» que, si bien en 1911 ya tenía intención de crear el museo, no fue inaugurado hasta 1990. Además, puntualiza que «un aspecto estratégico es la capacidad de dialogar con la ciudad y con el público que lo visita».

El italiano Museo del Setificio Piemontese o Filatoio Rosso di Caraglio es la fábrica de seda más antigua de Europa, construida entre 1676 y 1678 por Giovanni Gerolamo Galleani. Se trataba de una verdadera fábrica de seda que funcionó hasta la década de 1930, donde se integraron hilandería tradicional e hilandería industrial [figura 6].



FIGURA 6
Edificio del Museo Filatoio Rosso di Caraglio (Italia).

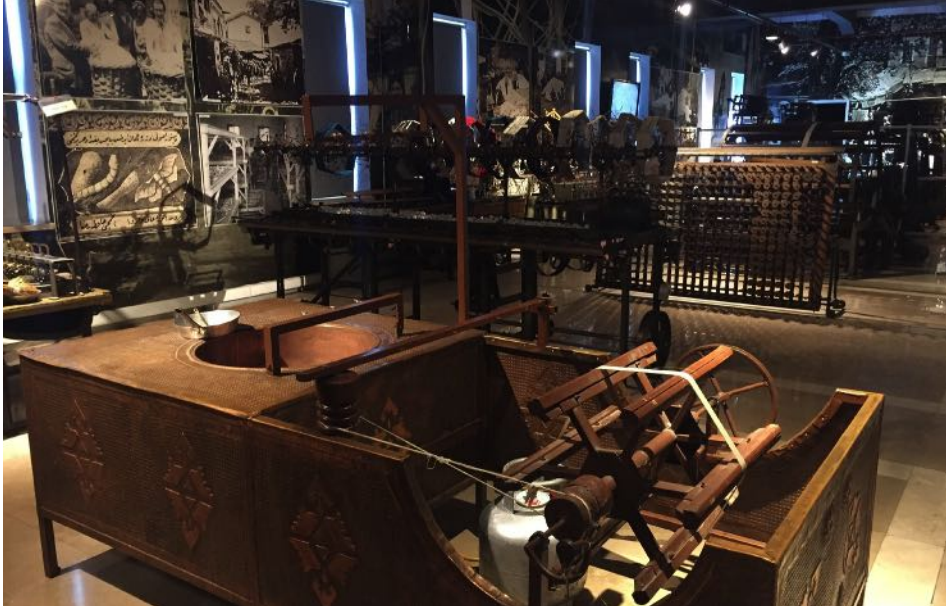
El Filatoio Rosso di Caraglio representa el primer ejemplo de industrialización de un proceso de producción, mucho antes de la Revolución Industrial. En la década de 1990, el Consejo de Europa definió el Filatoio como el monumento histórico-cultural más importante de la arqueología industrial del Piamonte. La Sala de Torcedura alberga la reconstrucción de las imponentes máquinas de torsión hidráulica de seda, tecnología utilizada en la fase de torsión del famoso «organzino» piamontés. Según Laura Vietto, responsable de la Fondazione Filatoio Rosso, desde 2015 las áreas de atención e intervención del museo se concentran en la promoción de actividad cultural y educativa, con exposiciones de arte contemporáneo y con visitas tematizadas para públicos específicos. También se está dando promoción a actividades turísticas que refuerzan el sentido patrimonial, histórico e identitario del Filatoio [figura 7].

También en Italia, el Cívico Museo della Seta Abegg se ubica en una casa de campo del siglo XVIII con un jardín de moreras a orillas del lago Garlate. El museo exhibe descubrimientos, invenciones y máquinas que han servido en la historia para procesar la seda. El recorrido concluye con una sección dedicada al futuro, donde se presentan nuevas investigaciones y aplicaciones de la seda en el campo biomédico, en la cosmética y en la producción de nuevos hilos. Además de conservar el patrimonio, ofrece conferencias, seminarios, reuniones, exposiciones, conciertos y espectáculos para la comunidad.



FIGURA 7

Máquinas de torsión hidráulica de seda del Museo Filatoio Rosso di Caraglio.

**FIGURA 8**

Maquinaria tradicional en el Museo de la Seda de Merinos (Bursa, Turquía).

El Bsous Silk Museum es una referencia importante de la historia ecológica, cultural y económica del Líbano. Fundado por George y Alexandra Asseily en una antigua fábrica de seda abandonada, el ecomuseo es un espacio de cultura en el que están siempre presentes la población, el territorio y un periodo de tiempo. Esos elementos relacionan la historia de esta tierra desde sus orígenes hasta la actualidad. El ecomuseo es, en cierto modo, la memoria colectiva de toda una región. Su objetivo consiste en animar a la población a mirar su pasado, el presente y el futuro de una manera nueva y diferente. A principios del siglo xx había cientos de telares de seda en el país, algo que ya es historia. Conviene incidir en un detalle de género: la cría de gusanos de seda en el Líbano siempre fue responsabilidad de las mujeres.

Bursa es una importante ciudad sedera de Turquía. En el siglo xv había en Bursa 1.000 telares de seda, y la producción de seda continuó hasta mediados del siglo xx. La Municipalidad de Bursa ha impulsado la creación de trabajo fomentando el diseño y la producción de tejidos en escuelas de pueblos restaurados y mansiones urbanas en varios distritos. El Merinos Textile and Silk Museum abrió sus puertas al público en 2013 [figura 8]. Cada año pasan por el museo más de 22.000 estudiantes y docentes, a quienes se les explica la historia de la seda con la intención de crear conciencia en un sentido sociocultural. La educación, el taller práctico y las actividades de producción se coordinan desde el centro, donde quienes lo visitan disponen de amplias áreas de exposición de alfombras y tejidos.

**FIGURA 9**

Edificio del Museo Nacional de la Seda de Tbilisi (Georgia).

El State Silk Museum of Tbilisi (Georgia) es uno de los más antiguos museos de la seda del mundo, y el único en la región del Cáucaso [figura 9]. El museo forma parte de la *Sericulture Caucasian Station*, como centro de investigación educativa y científica, y se dedica al estudio de la fabricación de seda en todo el Cáucaso. El edificio fue construido especialmente para el museo y está incluido en la lista de monumentos del patrimonio cultural de Georgia. Conserva todo tipo de elementos relacionados con la sericultura, además de objetos y libros de cincuenta países diferentes. La investigación artística y científica en este campo es fundamental, pero también la conservación y difusión de los materiales en las colecciones del museo. Nino Kuprava, su directora, nos explica que el museo está abierto a nuevas iniciativas, proyectos de arte contemporáneo, residencias para artistas, talleres y actividades educativas. Kuprava es consciente de la importancia del legado patrimonial de su museo, ya que se encuentra en la zona intermedia de la Ruta de la Seda, por lo que ha sido siempre un nudo de enlaces comerciales y culturales de primera magnitud.

El Museo Nacional de la Seda de China [figura 10], cerca del lago del Oeste en Hangzhou, es uno de los primeros museos estatales de este inmenso país. Cuenta con una extensión total de 42.000 metros cuadrados, de los cuales la mitad corresponden a zona edificada y el resto son jardines y lagos. Inaugurado en 1992, ha logrado avances notables gracias al esfuerzo conjunto de todo el personal, y ha conseguido obtener importantes colecciones y montar exposiciones de temáticas nacionales e internacionales, protegiendo la herencia textil; todo ello uniendo sericultura y producción de seda. Se están llevando a cabo programas educativos en ciencias de la seda y se está promoviendo la cultura de la seda, focalizando la atención en los públicos escolares y jóvenes.

**FIGURA 10**

Jardines del Museo Nacional de la Seda de Hangzhou (China).

El Museo de la Seda de Corea (Cheongwon-gun, Corea del Sur) ofrece una interesante mirada a la sericultura coreana, con especial énfasis en la parte educativa y de atención a la infancia. Durante las invasiones de Corea de Hideyoshi, en Cheongju tuvo lugar la Batalla de Chongju, en la que las fuerzas coreanas volvieron a tomar la ciudad al Ejército japonés. Se encuentran evidencias del intercambio internacional con las numerosas culturas extranjeras que llegaron hasta Corea a través de las rutas de los oasis de la zona desértica de Asia Central, de las rutas de las estepas del sur de Siberia, y de las rutas marítimas de la seda. Debido al carácter estratégico del territorio en el que está instalado, este museo constituye un eje importante de revisión histórica, lo que le confiere un papel fundamental en cuestiones referidas a la identidad nacional.

En 1909 Japón se convirtió en el mayor exportador mundial de seda cruda. La industria del gusano de seda en ese país influyó decisivamente en su economía y contribuyó en gran medida a la modernización. Para conmemorar el centenario de la inauguración del puerto de Yokohama, en marzo de 1959 la ciudad y las empresas e industrias implicadas abrieron el Silk Center International Trade and Sightseeing Building en el espacio de la firma británica Jardine Matheson & Co. El Yokohama Silk Museum (Japón) de esta ciudad sedera explica la historia de las diferentes sederías del país, facilitando así una mejor comprensión de la temática a través de la ciencia y la tecnología [figura 11]. Conserva materiales valiosos y los pone a disposición del público, fomenta la demanda sedera y contribuye a la promoción del turismo internacional.



FIGURA 11

Recreación histórica de un telar de seda en el Yokohama Silk Museum (Japón).

El Museo de la Seda de Valencia y el Colegio del Arte Mayor de la Seda

En este apartado se presenta un estudio de caso centrado en el museo de creación más reciente de todos los analizados. El actual Museo de la Seda de Valencia, teniendo en cuenta que recoge la tradición del gremio de sederos, nació hace algo más de quinientos años, ya que tenemos constancia de la existencia de este acervo cultural y económico desde hace cinco siglos. Este patrimonio acumulado se gestó en el momento esplendoroso de la Valencia del Magnánimo, en los orígenes de la preponderancia valenciana en el Mediterráneo, en el momento histórico de los papas de la familia Borja, en un escenario plural donde todavía se compartían culturas y religiones distintas. En la Valencia medieval surgió con fuerza el espíritu corporativo que hizo posible el nacimiento del Colegio de la Seda, posteriormente ratificado por decretos y ordenanzas reales como Colegio del Arte Mayor de la Seda. La carga patrimonial caracteriza esta importante institución que es historia, es actualidad, y es futuro. Hay que visibilizar la tradición, al mismo tiempo que se tiene en cuenta la necesidad de innovar. En realidad, la mejor innovación es fruto del respeto y la memoria.

El edificio histórico situado en el número 7 de la Calle del Hospital ha vivido una transformación espectacular propiciada por el esfuerzo de sus responsables, con el apoyo de la Fundación Hortensia Herrero. Esta intervención arquitectónica y de recuperación de la impresionante cantidad de elementos decorativos y artísticos (especialmente pavimentos cerámicos y pinturas murales) lo ha situado como centro neurálgico de todo un movimiento de recuperación urbana. Estamos hablando de un referente histórico y cultural de gran transcendencia para la ciudad. Las decisiones que se toman aquí tienen repercusiones importantes en el panorama local valenciano, pero también a nivel global, ya que Valencia fue capital mundial del comercio de la seda en el siglo xv.

Considero este museo valenciano como una auténtica casa-museo, lo cual supone admitir que el espacio del gremio es un entorno habitado ininterrumpidamente por sus propietarios desde hace más de cinco siglos. Y de hecho es así. Las reuniones de los distintos representantes de la familia de los sederos valencianos han habitado esta casa durante siglos, y continúa siendo su morada. Dentro de este espacio arquitectónico sigue viva la memoria de los diferentes testimonios materiales e inmateriales presentes en sus vestigios, pero también en su uso actual. El hecho de contar con la presencia de Vicente Enguídanos, un *velluter* que todavía mantiene la tradición ancestral de la manufactura de seda, es una prueba viva de lo que estamos defendiendo. Así pues, no descartemos incluir el concepto de casa-museo en este caso, ya que se trata de una vivienda gremial convertida en museo que mantiene el espíritu de generaciones ancestrales pertenecientes a la comunidad de fabricantes y comerciantes de seda valencianos.

Un acta de 1477 es el documento más antiguo que recoge la fundación de la cofradía de San Jerónimo. Las autoridades municipales ratificaron su fundación en 1479 (Navarro Espinach, *El Col·legi del'Art Major de la Seda de Valencia*). El Colegio del Arte Mayor de la Seda, heredero del gremio medieval de los *velluters*, es propietario del edificio que ahora es museo [figura 12]. Debido a su condición de entidad de carácter privado, las instituciones públicas nunca apostaron por invertir en este proyecto. Desde su apertura en 2016, Valencia dispone de un lugar donde conocer la historia de la fabricación de seda, un oficio que ha marcado el devenir de la ciudad hasta convertirse en parte indispensable de su cultura (Malraux).

El Museo de la Seda cuenta con cuatro espacios diferentes:

- La exposición permanente, donde se hace un recorrido por la historia de la seda.
- El archivo, con fondos documentales del Colegio que conforman el registro documental gremial más extenso y antiguo de Europa.
- La planta noble de la casa gremial, que conserva un gran conjunto de azulejería barroca valenciana, una escalera de caracol gótica y pinturas de José Vergara.
- Los talleres, que disponen de maquinaria textil antigua donde se muestra el proceso del tejido artesanal del espolín valenciano.

Sus salas acogen exposiciones temporales con la seda como hilo conductor, con temáticas muy pendientes de la realidad territorial e histórica del patrimonio más próximo [figura 13]. La sede del museo es un edificio destacado de la arquitectura valenciana, situado en el Barri de Velluters, zona histórica del centro de la ciudad. Muy cerca del museo encontramos el fastuoso edificio de La Lonja de la Seda, un emblema del gótico civil mediterráneo, así como el entramado de lo que fue un enorme barrio de fabricantes de tejidos de seda. La edificación data del siglo xv, es de base gótica y contiene una importante riqueza patrimonial en forma de frescos, murales y mosaicos, con el ejemplo impresionante del suelo del Salón de la Fama. La escalera de la casa de los *velluters* imita a pequeña escala la de la Lonja. En la base se conserva el pavimento cerámico del siglo xviii con símbolos del gremio: lanzadera, hierros, cortadora.

Las y los protagonistas de la historia de la seda en Valencia fueron los trabajadores y comerciantes, mujeres y hombres, niños, niñas y ancianos, esclavos, sirvientas, maestros y aprendices, oficiales, familias que dedicaron sus vidas a gran variedad de actividades artesanales entre la agricultura y el mercado. Una parte de esa comunidad se organizó en corporaciones y cofradías de oficios desde finales del siglo xv. Gracias a las investigaciones históricas esas gentes anónimas tienen hoy voz, y su legado material e inmaterial se pone en valor en este museo. Es además un espacio educativo de excelencia, ya que permite identificar los objetos y elementos que lo caracterizan en el mismo lugar donde funcionaron hace siglos. El hecho de llamarse «colegio» apela a su condición de lugar para enseñar, ya que aquí se aprendía el oficio de la seda y es donde se entregaban los títulos para poder ejercer como maestro sedero. El juego combinatorio entre arte y educación es una constante en la tradición del Colegio (Augustowsky).



FIGURA 12

Patio (antiguo huerto) del Museo de la Seda de Valencia.

El Archivo del Colegio del Arte Mayor de la Seda constituye uno de los fondos gremiales más importantes de Europa. Está constituido por 48 pergaminos, 660 libros y 97 cajas de documentos cuya antigüedad se remonta al siglo xv. Conserva los registros de ingresos y gastos de la corporación y su cofradía de manera continua desde 1479 hasta el siglo xix con listados de maestros, oficiales y aprendices inscritos, actas de reuniones, nombres de los clavarios y mayores de cada periodo, entrada de trabajadores extranjeros, fiestas, caridades, sepulturas, censales, obras, inventarios, además del privilegio del rey Fernando II de Aragón del año 1479 (Navarro Espinach, *Art de velluters*). Un documento excepcional es el privilegio del rey Carlos II de España, fechado en 1686, en el que concedió al gremio el título de Colegio de Artistas perpetuamente, con derecho a denominarse Arte de la Seda. El archivo es una pieza fundamental para estudiar la evolución de la economía valenciana (Navarro Espinach, *El Col·legi de l'Art Major de la Seda de Valencia*). El Museo de la Seda custodia este importante registro, y desde que abrió sus puertas al público en 2016 promueve y desarrolla actividades como exposiciones, conferencias, seminarios, congresos, recepciones institucionales, publicación de libros, producción de audiovisuales y *merchandising* especializado.



FIGURA 13

Exposición en el Salón de la Fama del Museo de la Seda de Valencia.

El Archivo Histórico del Museo de la Seda es una auténtica joya patrimonial. Existen numerosos museos de la seda en diferentes ciudades y países del mundo, pero ninguno de ellos cuenta con la particularidad que caracteriza al de Valencia: su Archivo Histórico. Se trata de un elemento de excelencia, y en estos momentos dispone de unas condiciones adecuadas de seguridad y mantenimiento. Su condición de institución corporativa y delimitada en el territorio ha aportado muchísima información al conjunto de las y los investigadores de diversas disciplinas, sobre todo para entender los procesos comerciales y sociales en la Valencia del siglo xv y todas las relaciones con las rutas y tratados comerciales de la época.

Planteamos para las acciones del Museo de la Seda una propuesta museológica basada en tres ámbitos geográficos (local, regional y global), propiciando así una forma de abordar diversas actuaciones que deberán tener en cuenta:

- *Las características particulares de los públicos.* El trato y la recepción han de ser adecuados en cada caso.
- *Las edades de quienes visitan el museo.* Resultar atractivos para públicos infantiles y juveniles y, por supuesto, para personas adultas de todas las edades y procedencias.
- *Las visitas de públicos escolares.* Incidir en la creación de una red de docentes a quienes se les facilite un acercamiento propicio al Museo de la Seda.
- *La presencia masiva de turistas y el problema de la gentrificación.* Valencia se ha convertido en destino turístico y aumentan de forma exponencial las cifras de visitantes que proceden en su mayor parte de países europeos. El turismo urbano y el cultural necesitan el aliento de instituciones como el Museo de la Seda que contienen grandes atractivos para determinados públicos.
- *El tirón de la fiesta de las Fallas.* Al tratarse de un evento turístico de primera entidad, reconocida como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, esta fiesta autóctona ofrece un espléndido escaparate en el que luce de modo especial la tela de los vestidos de fallera, un elemento que encaja con la tradición valenciana de la seda.

La seda ha sido siempre un elemento de lujo y especulación, pero ahora nos permite reconvertir esta tradición en componente cultural y educativo, gracias a los museos. El Museo de la Seda de Valencia está llamado a convertirse en un foco cultural, comercial, económico, educativo y turístico de primer orden. Conviene promover y gestionar aspectos relacionados con temáticas vinculadas al Colegio del Arte Mayor de la Seda, como su edificio histórico, la recuperación de la arquitectura de la seda, la herencia del oficio, el esplendor medieval valenciano, el barroco de la Valencia del siglo XVIII, el cultivo de la morera o la moda en los tejidos de seda, que pervive hasta hoy en los vestidos de valenciana.

Conclusiones

Los contactos entre pueblos y civilizaciones generan un patrimonio común en continuo movimiento. Y es ahí donde el concepto de movimiento, de ruta, de interacción cultural deviene fundamental para abordar el tema de los patrimonios migrantes. No podemos dejarnos seducir únicamente por planteamientos museísticos dominados por la obsesión de la atracción turística o del entretenimiento, que a corto plazo pueden funcionar, pero a mediano y largo plazo destruyen cualquier posibilidad de avance, o bien deterioran el propio sentido del concepto patrimonio. Sin dejar de prestar atención a la realidad turística y al entretenimiento, lo que verificamos en los museos de la seda es la intención de asumir un compromiso por priorizar sus intereses hacia las realidades diversas, entendiendo su papel desde la dimensión social y educativa. De este modo, y atendiendo a los parámetros geográficos que rigen sus funciones (tanto en el ámbito local como en el espectro global), se puede construir un buen relato museístico con un lenguaje actual, sugerente, atrevido, ya que la fuerza de la memoria es el gran aval de esta propuesta. Los museos de la seda combinan historia y memoria para dispararnos hacia el futuro. Es en esta duplicidad necesaria donde encajan las propuestas que vienen definidas por las facetas educativa y patrimonial. Ante tal realidad, los museos de la seda constituyen un magnífico ejemplo de combinación de pasado y futuro, gestando estéticas que unen lo educativo y lo patrimonial, utilizando adecuadamente los saberes adquiridos en el pasado para afrontar con mayor coherencia los problemas actuales y los retos del futuro. Rige por tanto un pensamiento que inspira conceptos articuladores de pasado y de futuro, que une memoria y experimentación, de resistencia contra la pretendida superioridad de unas culturas sobre otras, basándose en el diálogo y la negociación cultural a través de la creatividad social, urdiendo totalidades expresivas de historia e identidad.

Al revisar y analizar los intereses de los responsables de cada museo, se evidencia un gran interés por reforzar las funciones educativas y por redescubrir el potencial identitario de sus colecciones. Esto sucede tanto en las instituciones europeas como en las asiáticas, lo que permite elaborar un criterio basado en los paralelismos que los unen. Aquí hemos intentado establecer una cartografía cultural, un mapa de sensibilidades y de tecnologías que se complementan con la noción de cartografía social. Los museos de la seda articulan el pasado y el futuro, como entidades que son memoria y también experimentación y creatividad social. Se trata de museos que emergen desde prácticas educativas y que exploran las identidades de cada lugar, que estudian las voces y los residuos de las memorias enriquecidas. Asimismo, hemos establecido un criterio de aproximación entre cada museo y su ciudad. En ese sentido, resulta interesante descubrir que la educación y el patrimonio (elementos clave del trabajo de la UNESCO a nivel mundial) son las características que determinan las funciones prioritarias de los museos de la Ruta de la Seda. Más allá de la tradición comercial o del enfoque turístico actual, lo cierto es que patrimonio y educación constituyen las claves del marco que determina los nuevos enfoques museográficos. Se trata de señales que pueden activar imaginarios acerca de los espacios de la memoria.

Todo ello nos estimula en la reflexión que permite abordar cuestiones como el fomento del turismo cultural, un modelo económico en el que se priorizan facetas como el arte, la educación y el patrimonio, lo que encaja con la estética reguladora del clásico (pero siempre recomendable) *Nulla aethetica sine ethica*.

Referencias

- Appiah, Kwame Anthony. *Las mentiras que nos unen. Repensar la identidad*. Taurus, 2019.
- Augustowsky, Gabriela. *El arte en la enseñanza*. Paidós, 2012.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Éditions du Seuil, 1957.
- . *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, 1986.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, 2012.
- Byler, Darren. «New Silk Road Artworlds: The Art of the Hybrid and the Marginal at the Xinjiang Contemporary Art Museum». *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 4, nº 1, 2017, pp. 27-43. DOI: 10.1386/jcca.4.1.27_1
- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, 1994.
- Castro, Sixto. «Una aproximación al complejo emotivo del arte». *Aisthesis*, nº 62, 2017, pp. 67-83.
- Csikszentmihályi, Mihály. *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. The J. Paul Getty Trust, 1990.
- Duncum, Paul. «Aesthetics, Popular Visual Culture, and Designer Capitalism». *International Journal of Art & Design Education*, vol. 26, nº 3, 2007, pp. 285-295.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tusquets, 1985.
- Errázuriz, Luis Hernán. *Sensibilidad estética. Un desafío pendiente en la educación chilena*. PUC, 2006.
- Fontal, Olaia. «El Observatorio de Educación Patrimonial en España». *Cultura y Educación*, nº 28, 2016, pp. 254-266.
- Franch, Ricardo y Germán Navarro Espinach, coordinadores. *Las rutas de la seda en la historia de España y Portugal*. PUV, 2017.
- García, Luis Ignacio. «La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes». *Aisthesis*, nº 61, 2017, pp. 93-117.
- Giroux, Henry. «La pedagogía crítica en tiempos oscuros». *Praxis Educativa*, vol. 17, nº 2, 2013, pp. 13-26.
- Granados Manjarrés, Maritza. «De Leibniz a la arquitectura». *Aisthesis*, nº 60, 2016, pp. 63-67.
- Hu, Jun. «Global Medieval at the End of the Silk Road, circa 756 CE: The Shoso in Collection in Japan». *The Medieval Globe*, vol. 3, nº 2, 2017, pp. 177-202.
- Hubard, Olga. «The Act of Looking: Wolfgang Iser's Literary Theory and Meaning Making in the Visual Arts». *International Journal of Art and Design Education*, vol. 27, nº 2, 2008, pp. 168-180.

- Huerta, Ricard. *Maestros y museos. Educar desde la invisibilidad*. PUV, 2010.
- . «Desarrollo de ciudadanía desde la educación artística y patrimonial. Identidades urbanas en Iberoamérica». *Aisthesis*, n° 58, 2015, pp. 197-220.
- Huerta, Ricard y Amparo Alonso-Sanz, coordinadores. *Entornos informales para educar en artes*. PUV, 2017.
- Huerta, Ricard y Román de la Calle, editores. *Patrimonios migrantes*. PUV, 2013.
- Huerta, Ricard, Amparo Alonso-Sanz y Ricard Ramon, coordinadores. *Investigar y educar en diseño*. Tirant lo Blanch, 2018.
- Irwin, Rita. «Becoming A/r/tography». *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research*, vol. 54, n° 3, 2013, pp. 198-215.
- Irwin, Rita y Donal O'Donoghue. «Encountering Pedagogy through Relational Art Practices». *International Journal of Art & Design Education*, vol. 31, n° 3, 2012, pp. 221-236.
- Lin, Hang. «Global Trade and Cross-Cultural Exchanges along the Silk Road: Cities and Lives Reconstructed through Archaeological Findings». *Journal of Urban History*, vol. 45, n° 6, 2019, pp. 1.273-1.282.
- Malraux, André. *El museo imaginario*. Cátedra, 2017.
- Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI, 2006.
- Munari, Bruno. *Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica*. Gustavo Gili, 1985.
- Navarro Espinach, Germán. *El Col·legi de l'Art Major de la Seda de Valencia*. Consell Valencià de Cultura, 1996.
- . «Las rutas de la seda como itinerarios culturales. Exposiciones y museología». *Patrimonios migrantes*. Eds. Ricard Huerta y Román de la Calle. PUV, 2013.
- . *Art de velluters. El privilegio del rey Fernando el Católico (Valencia, 13 de octubre de 1479)*. Colegio del Arte Mayor de la Seda, 2017.
- Nyberg, Klas. *Till salu. Stokholms textile handel och manufaktur 1722-1846*. Stads- och kommunhistoriska institutet, 2010.
- Rogoff, Irit. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. Routledge, 2000.
- Sennett, Richard. *El artesano*. Anagrama, 2013.
- Zafra, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama, 2017.

Tensión y elusión en la fotografía del paisaje productivo en Chile (2000-2020)

Avoidance and Tension in the Productive Landscape Photography in Chile (2000-2020)

José Ignacio Vielma Cabruja
Universidad de Chile
jivielma@uchilefau.cl

Laura Gallardo Frías
Universidad de Chile
lauragallardofrias@uchilefau.cl

Paola Velásquez Betancourt
Universidad de Chile
paovelasquez@uchilefau.cl

Enviado: 24 mayo 2022 | **Aceptado:** 8 agosto 2023

Resumen

Se revisan las prácticas fotográficas en los territorios asociados a la producción y sus consecuencias en el Chile contemporáneo, incluyendo cómo se hizo la selección y categorización del campo para construir un cuerpo de estudio con 28 casos. Con este se opera un análisis crítico, actualizándolo dentro de la discusión que ubica a la fotografía tensada entre la producción de «obra» y la de «documentos», y se recurre a las «poéticas de la fotografía del paisaje» propuestas por Santos Zunzunegui. Así se hace evidente cómo la veladura del hecho estético sobre la fotografía deja ver, debajo de ella, el dolor irritante de la destrucción del paisaje, y los trabajos seleccionados devienen ora obras, ora documentos, para atraer la mirada y, al ser mirados, evidenciar el daño humano sobre el paisaje.

Palabras clave: Fotografía del paisaje, fotografía contemporánea en Chile, extractivismo en el arte.

Abstract

Photographic practices in the territories associated with production and their consequences in contemporary Chile are reviewed, including how the selection and categorization of the field were done to construct a body of study of 28 cases. Within it, a critical analysis is conducted, updating it within the ongoing discussion that places photography in tension between the production of «artwork» and of «documents», and drawing upon the «poetics of landscape photography» proposed by Santos Zunzunegui. This reveals how the aesthetic overlay on photography allows us to see, beneath it, the disturbing pain of landscape destruction, and the selected works become either artworks or documents, both to capture the viewer's gaze and, when observed, highlight the human impact on the landscape.

Keywords: Landscape photography, contemporary photography in Chile, extractivism in art.

Introducción

En el contexto de Chile, Gonzalo Leiva («La imagen fija») reconoce cómo en lo fotográfico se han multiplicado los focos de atención, y lo que antes era una práctica que la élite usaba para establecer cánones visuales y culturales, se usa ahora para investigar aspectos múltiples de la realidad. En este contexto se busca indagar sobre la tensión clásica que opone la fotografía como «obra» a la fotografía como «documento», en relación con los registros fotográficos de los paisajes productivos en Chile abordados desde la visualidad como formulación estética. Esto contextualizado en la transformación de las prácticas visuales ocurridas con fuerza en el siglo xx y consolidadas en el XXI, donde el público espectador contemplativo se transforma en observador activo. De este modo, la obra –y especialmente la obra fotográfica como registro de lo visible– ha pasado a conjugar su valor como «explicación» versus su potencia como «implicación». En ese espacio de coexistencia es donde es posible utilizar ambas opciones «conjuntamente, haciendo de cada uno de ellos una manera de desplegar lo impensado en el otro» (Didi-Huberman 43).

En ese contexto, el objetivo principal de esta indagación es proponer y revisar de manera crítica un corpus –inédito en lo que agrupa y en cómo lo organiza– de imágenes fotográficas que aluden u operan en los registros de los territorios abocados a la producción en Chile en el contexto contemporáneo (2000-2020). Se pretende que este corpus sea amplio y representativo de distintas miradas sobre el tema. Por una parte, su construcción se realiza desde una serie de valoraciones y confrontaciones de los trabajos, a la vez que se proponen categorías de clasificación y observación acordes a cómo estas interpelan los procesos productivos y sus consecuencias. Por otra parte, la revisión crítica implica confrontar las imágenes con sus propias expresiones de los ejes clásicos de distinción de la fotografía del paisaje. La distinción que separa a la fotografía topográfica, o que pretende ser mero documento, de la fotografía que aspira desplegarse como obra visual, en correspondencia con la diferencia mencionada entre la imagen que «explica» versus la imagen que «implica». Esto se ha complejizado contemporáneamente en distintas categorías, como lo desarrolla, entre otros, Santos Zunzunegui. Como se verá, la utilización de las «poéticas» de Zunzunegui permite elaborar a mayor profundidad la tensión entre la imagen como «documento» versus la imagen como «obra», totalmente superada y artificiosa, y permite explorar desde lo que pretende ser mero registro, hasta las operaciones metafotográficas.

Zunzunegui reconoce la distancia histórica entre la fotografía «indicial» y la fotografía «simbolista», y propone un sistema de doble axialidad que opone la poética «indicial» a la «no-indicial», y la «simbolista» a la «no-simbolista». Sobre esta base, y con relación al corpus recopilado, se pretende detectar los desplazamientos de los trabajos, que se supone interfieren críticamente con la idealización estética, ya sea por distancia o, por el contrario, utilizando las elaboraciones estéticas como velos, capaces de hacer soportables las escenas del territorio degradado.

Es justamente en este espacio de relación –y con frecuencia de indistinción– entre lo documental y lo estético donde a la fotografía contemporánea que insiste en los tópicos del paisaje se le suele acusar de estetizar la desconfiguración del mundo, fomentando un «placer vacío» (Krieger). En este contexto, también se ha instalado una sospecha que implica una revisión desde la extrañeza de lo expresado. Esto en un momento donde el paisaje da cuenta de una nueva relación del sujeto con el mundo alterado, en una suerte sublime del «antropoceno» (Blanco Arroyo). Así, el hacer visible en distintas maneras la alteración del territorio resulta necesario para activar un nuevo concepto de paisaje directamente vinculado a las responsabilidades humanas en esta transformación, y reconocer que la obra como visualidad es especialmente capaz de sensibilizar de manera crítica a los/as espectadores/as como copartícipes en este proceso. De esta manera, se puede reconocer el rol de la obra visual en la sensibilización crítica del público espectador en relación con los nuevos paisajes y sus futuros posibles, poniendo en discusión la relación del ser humano con la naturaleza.

Antecedentes

Fotografía y margen estético

A pesar de que la convención *indicialista* sobre la fotografía hace que parte de su valor comunicativo provenga de su anclaje con una realidad exterior, su crítica ontológica contemporánea reconoce su imposibilidad de representar de manera verosímil, por lo que su apertura a modos expresivos diversos y su introducción en toda clase de dispositivos la ha dotado de autonomía estética y ha reforzado la crítica a su valor documental (Del Río, *Fotografía objeto*). Esto se tensa con el problema no resuelto de que el público la asume más como evidencia que como representación estética (Del Bufalo).

Lo anterior abre la pregunta acerca de si la fotografía puede ser a la vez documento y objeto estético, y si es posible percibir sus objetos como uno y otro a la vez. Dufrenne niega lo último de manera enfática, dado que una obra que pretende ser verdadera, en el mundo exterior a ella, no puede pretender ser estética, reiterando la separación entre arte y documento. Sin embargo, esta tajante separación ha estado de nuevo cuestionada por el reconocimiento de la potencia de lo fotográfico, que proviene de su inseparable relación con un real, pero al cual necesariamente excede. Es decir, el estatuto estético de lo fotográfico le permite salir de sus límites, produciendo lo que Velasco Padial denomina «percepciones marginales» (153). Estas cualidades estéticas pueden estar en el real retratado, pero también en el modo en que el fotógrafo o la fotógrafa lo retrata.

Según lo anterior, la cualidad estética de lo fotográfico puede reconocerse como un «exceso», un contenido exterior a su esencia, pero que paradójicamente lo determina. Como tal, la cualidad estética es un «velo» que modifica mayor o menormente lo documentado, el real referido en la captura, un tejido que intermedia en su recepción. En el corpus que se revisará se busca problematizar la relación entre documento fotográfico

y su experiencia estética en la que, en palabras de Rampérez, el arte actúa como un velo ante la presencia de la destrucción que subyace siempre tras él. Ante el hecho expuesto, con frecuencia doloroso, el arte asume el querer y el sufrir como experiencias sublimes y, por tanto, imposibles. Así, se presenta entonces este velo, experiencia adicionada – pero central– que cubre lo insoportable y posibilita lo placentero, aunque implique la imposibilidad de ver claramente lo representado.

En esta relación entre lo estéticamente bello y lo doloroso que se encuentra velado se produce, si el velo es excesivo, aquello que Barthes (*Mitologías* 68) identifica en algunas imágenes fotográficas como «la legibilidad perfecta de la escena, su conformación, nos dispensa de captar lo escandaloso que la imagen tiene profundamente», o en otras donde su sentido es demasiado «impresivo», por lo que «es rápidamente apartada; se le consume estéticamente, y no políticamente» y, de algún modo, es despojada de su noema de afirmar «esto ha sido».

En el conjunto de trabajos que se revisarán cabe preguntarse qué es lo que permite o impide que la imagen se mantenga dentro de la posibilidad de indicar o de representar. Puede adelantarse que lo capaz de desviar el sentido es la cualidad de la forma, y que de este modo es el contenido estético lo que se comporta como *punctum*, un pinchazo, un agujero, una pequeña mancha o corte por donde la imagen se derrama (Barthes, *La cámara lúcida*); por donde es capaz de escaparse más allá de lo documentable o verosímil de ella. La belleza o el escándalo que desvían inevitablemente la interpretación de la imagen es ese aparente azar de lo admirable, aunque doloroso, lo que en ella despunta, y que lastima. Para mayor particularidad, esta multivalencia de la fotografía es en extremo persistente en el tiempo, porque cuando la imagen fotográfica se ocupa de lo catastrófico, de lo horroroso –como en ocasiones ocurre con el corpus a explorar–, de la manera como reconoció Ronald Kay, las imágenes se hacen permanentes, indelebles, «transmitiendo con idéntica precisión su inagotable información», produciendo «recuerdos que no pueden llegar a su término» (24).

Paisaje y fotografía: documento versus visualidad

La mirada en relación con el paisaje ha sido fundamentalmente estética y valorativa, y luego anclada a lo cultural. En la amplitud actual del «todo es paisaje» (Azcárate y Fernández), este concepto «no designa simplemente a un escenario natural [...] sino que encarna más bien a una relación entre una naturaleza desplegada y la mirada que la contempla y determina. Sin mirada no hay paisaje» (M. E. Muñoz 50). Según desarrolla Maderuelo, el paisaje son ideas, sensaciones e incluso sentimientos elaborados a partir de un lugar percibido, o incluso un proceso, un *continuum* de transformaciones de territorios y significados, produciendo lo que Roger denomina «artealización», como la valoración colectiva desde una perspectiva estética.

En la fotografía clásica del paisaje natural, anclada a los modos de representación pictórica, se prescriben ciertas características tales como la visión central y antropo-

céntrica, la expresión o sugestión del horizonte, el formato horizontal, la amplitud del territorio inserto en la toma, la diversidad y complejidad, la ausencia de símbolos, la suavización del claroscuro con la distancia, la unidad visual y la plenitud compositiva (Zabalza). Pero la fotografía contemporánea ha evadido estos límites e insiste en incorporar nuevas formas y nuevos territorios no adscritos a esas prescripciones.

En las prácticas fotográficas recientes ha quedado en evidencia que el paisaje alterado por el ser humano como objeto de registro no opera siempre en el territorio explicativo de la aplicación de una técnica e incluso no remite a una formulación intencional. Por lo tanto, el paisaje antropocénico en su contingencia se acerca paradójicamente al paisaje natural. Pero esa capacidad de la imagen construida para dar significado, e incluso trascendencia a lo que simplemente está allí, produce una fotografía que ha extendido lo paisajístico más allá de lo bello natural o lo pintoresco, a la vez que lo ha bifurcado entre las prácticas que registran un territorio para su catalogación, estudio o colonización, y aquellas que interpretan, determinan y abren opciones estéticas sobre lo visto. El paisaje más cotidiano es una experiencia accidental, un objeto encontrado, y no la representación fiel a la idealización o el control (Vielma, «Ciudad accidental»). Este paisaje ordinario y banal es resultado muchas veces del mirar las localizaciones de la producción y reproducción del capital y sus contraccaras. De este modo, aquella indistinción entre la fotografía como documento o la fotografía como producción estética ha permitido localizar estos territorios dentro de lo paisajístico por medio de una operación equivalente a la referida «artealización», vinculando lugares antes totalmente periféricos y sin interés con la cultura del paisaje, pero paradójicamente por medio de imágenes cercanas, directas, que Del Río («Arqueología de los accidentes») reconoce cercanas a lo forense, o incluso como documentos de destrucción.

Si resulta extraña o hasta incómoda la correlación entre estos «documentos de destrucción» con la estética del paisaje, es relevante revisar cómo la supuesta bifurcación de lo fotográfico entre «documento» y «obra visual» se origina con la misma fotografía del paisaje, descrita en su momento como «fotografía territorial», entre 1850 y 1870. Allí, pretendidamente, «la fotografía se establece en una relación especial con la visión, pero que se separa de cualquier observador en particular» (Snyder 182). Así, las primeras vistas fotográficas, por su perfección objetual, su detalle y su aparente indiferencia a toda decisión humana, aspiraban a una cualidad «topográfica», meros registros precisos de la forma del territorio, distanciándose supuestamente de las bellas artes.

Sin embargo, esta posibilidad de separar la subjetividad visual de la objetividad documental estuvo en crisis muy desde el principio, cuando la propia obra de quienes la practicaban comenzó a ser objeto de circulación y apreciación estética, o de consumo turístico y en medios de comunicación masiva.

Esta naciente tensión entre estos dos modos de fotografiar, según cometidos distintos o incluso opuestos, se da muy tempranamente en la clásica comparación entre Timothy O'Sullivan y Carleton Watkins. O'Sullivan realiza registros para las primeras expediciones territoriales científicas de Estados Unidos (1867-1869). El fotógrafo

inaugura una mirada apoyada en la técnica, buscando neutralidad. Se planta frente a territorios nunca registrados para dar cuenta de lo inesperado e inabarcable por medio de imágenes distantes y neutras, de bajo contraste y composición en apariencia rápida y desatendida (Snyder). De este modo, el acceso estético a estos nuevos paisajes queda restringido a personas expertas conocedoras de complejos códigos. Desde una aproximación opuesta, Carleton Watkins desarrolla sus estudios sobre el Medio Oeste, los territorios colonizados por el ferrocarril, la minería, y el Valle de Yosemite (1861), inaugurales para el paisaje moderno. Allí produce una manera de ver la naturaleza subjetiva e intencionada, con una legitimidad estética basada en la complacencia del ojo, utilizando tempranamente tópicos del paisajismo fotográfico.

En el contraste entre lo documental y lo visual se reconoce un problema fundante de lo fotográfico, ontológico a ello. Según Snyder, prácticas como las de O'Sullivan satisfacían necesidades documentales de quienes las encargaban, y no buscaban un destinatario en el público necesitado de representaciones estéticas. Al no pretender ser más que un registro «topográfico» de lo que estaba allí, lo estético en estas imágenes es un *a posteriori* incluido sin ser solicitado, un margen estético. Así, aunque se produce la posibilidad de distinguir entre: «vistas», elaboradas sin aparente intencionalidad estética; y «fotografías», como tomas cargadas de intencionalidad y sensibilidad, estas categorías nunca han podido ser excluyentes, y dan cuenta del desplazamiento conceptual entre territorio y paisaje que se discute entre diferentes disciplinas y que inicialmente eran equivalentes en la cultura occidental (Maderuelo).

La tensión entre objeto y documento

Las imágenes que constituyen el cuerpo de la investigación se ubican en esta tensión que es análoga a la del eje clásico en la historia de la fotografía. El distanciamiento entre la «fotografía documental» y lo que más recientemente ha decantado en la «fotografía objeto» (Del Río, *Fotografía objeto*; Krauss). Pero este eje, aunque de aparente oposición, es en realidad de tránsito permanente. Como desarrolla Del Río (*Fotografía objeto*), el documento fotográfico parece llevar implícito su estetización, lo que, por una parte, lo lleva a nuevos contextos de difusión, pero también puede desactivar su función política. Uno de los problemas que queda planteado en la crítica a esta estetización de la fotografía documental es que el valor político del documento puede quedar desactivado en el proceso de extrañamiento que lo inserta en el entorno del dispositivo artístico y sus modos de crítica y difusión (Falkenhausen).

Pero más que pensar el margen estético como solo un residuo, como se refirió antes, o como un desactivador de lo político, el contexto epistemológico de esta investigación es que la expresión estética tiene el potencial de asumir un rol político. Esto por medio de la autonomía respecto a los poderes y modos de producción dominantes, y según los términos desarrollados por Adorno para, por medio de la negatividad de la oposición y la clausura, garantizar su relevancia (Adorno; Merita Blat). En palabras

de Vilar, «es el arte que habla desde su clausura en medio de la apariencia, tanto del mundo existente como de lo no existente, de la utopía, de lo que debería ser» (85). De este modo, como desarrolla Ariella Azoulay, la fotografía, por las convenciones que la mantienen vinculada a lo documental y al hacer evidente su contenido político, da un paso para oponerse a realidades impuestas, refracta los imaginarios sociales y es capaz de cohesionar posturas, de hacer asumir responsabilidades. En ese sentido, una de las potencialidades del aparente velo de lo estético es su aporte de inquietud y el modo en el que marca la memoria del público.

Pero el riesgo de una obra que circula en el campo de las artes visuales, y que, como refiere Goffard, «aspira a mostrar una determinada realidad dándose a ver al mismo tiempo como creación» (*Intramuros* 112), es que se asuma que con solo hacer alusión a los temas denunciados se está siendo efectivo en la transformación de la realidad (Del Río, *Fotografía objeto*). Un riesgo similar reconocen Fromm et al. (2020) cuando dan cuenta de que no se puede ni se debe aspirar a que la fotografía activista, como práctica vinculada a lo estético, persiga la aparente objetividad del fotoperiodismo, donde imagen y texto son interdependientes. Al contrario, lo «documental» es siempre un concepto móvil y determinado por un contexto externo. Sobre esto, Carla Möller Zunino («De lo documental a la realidad superada»), en relación con el contexto de la fotografía reciente en Chile, insiste en la pregunta sobre la estigmatización de la estética del documento, y si es posible encontrar nuevas interpretaciones visuales de una realidad que parece estable dentro de este tipo de fotografía como discurso unívoco. Es decir, si es posible de reconstruir una experiencia colectiva, un conocimiento de lo externo, a partir de la imagen que pueda asumir sin complejos ser expresión visual.

Paisaje y territorios productivos en Chile

Según expone Jens Andermann, la transformación de las representaciones del paisaje a lo largo del siglo xx da cuenta de la crisis de las relaciones entre política, economía y cultura, y de los fracasos para superar las contradicciones allí presentes. Pero el rol del paisaje no es solo como representación, sino como mediador y fuente de modos de ver que retornan a la observación del territorio, formando un ensamble entre imagen y entorno, donde uno afecta al otro de manera sucesiva, dándose una relación dinámica entre la sociedad y el entorno natural, como describe Berque con el término «medianza». Distante de estas aproximaciones, la modernidad y sus representaciones del paisaje han exaltado con frecuencia los modos de explotación territorial y social, convirtiendo al paisaje en un objeto instrumental que hace apología del dominio y la explotación, construyendo además una legitimación de sus acciones.

En el caso de Chile, en las imágenes tempranas del paisaje, según explica Leiva, la fotografía «está unida en su influencia al trazado de las líneas del telégrafo, del tren, a los principales puertos, también a los iniciales procesos industriales y minerales en el norte, del cobre en el centro, del carbón en el sur» («Las transformaciones modernas» 18). En

América, la cámara es el dispositivo de lo moderno que reúne de manera tensa con un territorio y sociedad premodernos, consolidando una visualidad instrumentalizada, basada enormemente en imágenes fotográficas, que se aprovecha del abismo temporal entre el viejo y el nuevo mundo, como reconoce Kay. Allí, las imágenes operan entonces para demostrar las posibilidades de explotación material, convirtiéndose en herramientas de una colonización visual asociada a la economía (Cortés Aliaga) y, tempranamente, se instalan prácticas fotográficas exploratorias e inventariables. El antecedente más claro es el *Álbum de las salitreras de Tarapacá* de Luis Boudat (1889), con imágenes que reúnen con absoluta pretensión objetiva las infraestructuras y las oficinas salitreras insertas en la árida naturaleza nortina.

Esta visión instrumental se diversificará durante las primeras tres cuartas partes del siglo xx, donde se desarrollan las imágenes fotográficas de los paisajes físicos y culturales de la nación, de mano de autores como Roberto Gertsman o Hans Helfritz, entre otros (Alvarado Pérez y Möller Zunino; Fernández). Entendidas como de orden «indicial», este último autor, por ejemplo, desarrolla una «mirada que estetiza el paisaje con su enorme potencial extractivo en imágenes como, por ejemplo, de la mina de Chuquicamata (1963), que ocupa en formato apaisado dos páginas» (Fernández 18). Se entiende entonces desde aquí que la mirada sobre lo productivo exalta la explotación y modernización material del territorio. Ese es el caso de la amplia práctica de Luis Ladrón de Guevara, quien registra la construcción y operación de minas, embalses, carreteras y puentes, así como la industria manufacturera y de servicios, desde una perspectiva propia del «sublime tecnológico chileno» (Booth y Errázuriz).

Posteriormente, según señala Möller Zunino («Discontinuidades y acontecer»), entre 1970 y 1990 se conjugan la fotografía de autor y la fotografía que denuncia las violaciones de los derechos humanos y de las protestas durante la dictadura, dando lugar a un nuevo estatuto ético y estético. Se produce un distanciamiento de los temas del paisaje, y hay poca oportunidad de atender el crecimiento enorme de los territorios productivos propios del nuevo orden económico. Después, a partir de la transición a la democracia, la fotografía chilena de autor se encuentra con un problema de sentido, y los años noventa aparecen como una década invisibilizada en la que, según Ángel, el consumo y el progreso social hacen que los registros, como acción evasiva, se dirijan hacia el paisaje natural remoto e idílico. Posterior al 2000, las y los autores con más circulación están asociados a las investigaciones de Nathalie Goffard (*Imagen criolla*; «Paisajes tópicos»; *Intramuros*; «Paisajes excedentes»), resultado de sus pesquisas y prácticas curatoriales sobre la fotografía contemporánea en Chile, con fuerte énfasis en los paisajes urbanos, asumiéndolos como un territorio de producción material y simbólica, e introduciendo temas y modos ya alejados de las visualidades clásicas del paisaje. También destaca la investigación documental y plástica acogida bajo el proyecto «El tráfico de la Tierra», y otros proyectos relacionados de Xavier Ribas, Ignacio Acosta y Louise Purbrick (2022), quienes revisan con una perspectiva histórica y crítica las relaciones entre la extracción mineral en Chile con la economía y política globales. De

estos desarrollos provienen muchos de los y las autoras que componen el cuerpo que se discutirá, y están presentes nociones que atraviesan este trabajo, como el reconocimiento de que en la fotografía documental contemporánea coexisten de modo inseparable la convicción y la proposición estética, que la práctica fotográfica chilena reciente se ha apoderado de métodos investigativos, e incluso que el arte ha asumido actualmente el papel que antes tuvo el periodismo de investigación (Goffard, *Imagen criolla*).

Poéticas de la fotografía del paisaje

Santos Zunzunegui retoma esta distinción de espacios discursivos entre las «vistas topográficas» como «documentos» y las «obras visuales» como «fotografías». El autor extiende esta aparente oposición binaria a un campo de categorías apto para la práctica contemporánea de la fotografía, en un diagrama de doble axialidad de las poéticas actuales de la fotografía de paisaje.

Primero reconoce a la poética «indicial» como distanciada de la poética «simbolista». Este eje equivale a la aparente oposición entre las tomas documentales o topográficas, respecto a las vistas fotográficas que aspiran a ser obra visual. La fotografía «indicial» alude a una realidad exterior que «ha sucedido» (Barthes, *La cámara lúcida*), remite a la conexión inteligible y directa entre lo registrado y el objeto externo, con la intención de constatar un acontecimiento, y en el que la fotografía es un acta de este suceso. A diferencia de la anterior, la fotografía «simbolista» intentará poner lo visible en relación con lo no visible, con lo externo al propio registro. Alude a un contenido significativo, idea o sensación exterior a lo mostrado. En los ejemplos anteriores, las vistas cuidadosamente compuestas de Watkins apuntarán a producir una imagen simbólica que remite a la idealización de lo natural, y a una representación de paisaje que está fuera de lo que podría ser simplemente captado. Esta imagen pretende sustituir la certeza únicamente indicial de los registros topográficos y en apariencia ausentes de claves estéticas de O'Sullivan.

Pero lo novedoso de la propuesta de Zunzunegui es cómo se expande este eje de términos distanciados a través de la introducción de categorías que contradicen –niegan abiertamente– a las primeras. Para ello, Zunzunegui propone las categorías «no-indicial» y «no-simbolista», tal como se expresa en este esquema, con los ejemplos que el autor introduce [figura 1].

Así, la obra de O'Sullivan, desde su intencionalidad documental-topográfica, es ejemplo de la poética indicial. En la práctica simbolista propone como caso el de Ansel Adams, y sus representaciones majestuosas de un territorio que se extiende más allá de la vista, que es un estímulo hacia una conquista significativa y sensible, que además da pie a un discurso pionero del activismo ambiental. Para lo «no-indicial», el autor propone como ejemplo los micropaisajes de Edward Weston en Punta de Lobos, donde construye una mirada cercanísima a objetos y superficies del lugar, dándole profundidad a «cualquier» faz de los objetos, para encontrar materia visual, sin importar

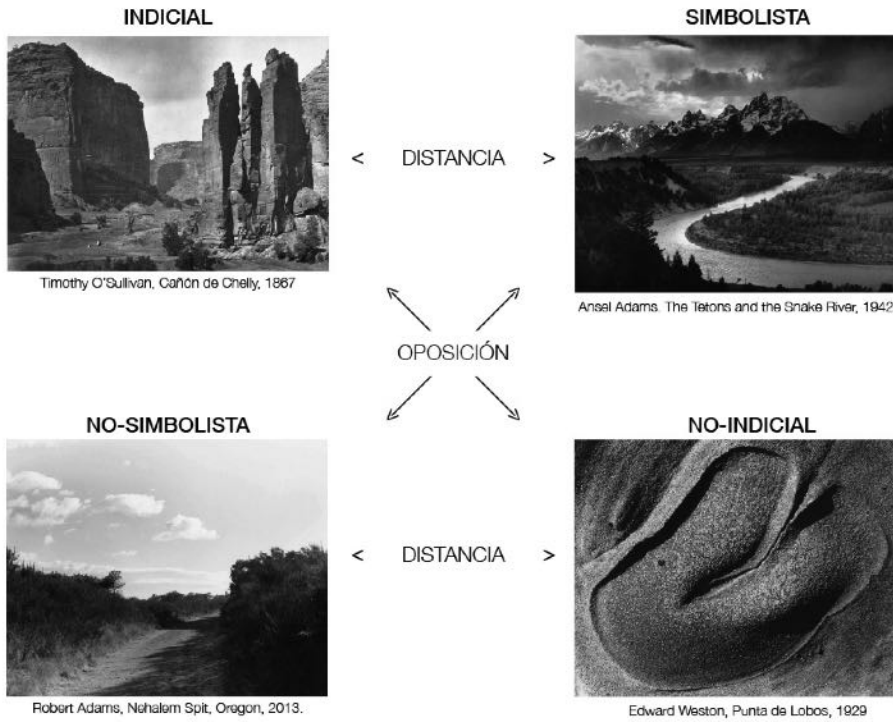


FIGURA 1
Poéticas de la fotografía del paisaje según Santos Zunzunegui, 1994.

su localización. Lo «no-indicial» no se interesa entonces en dejar registro de qué es lo que ha sido visto, no se preocupa por otorgar identidad al objeto capturado. Más bien persigue extraer de la realidad una posibilidad visual adicional, ajena a la mirada cotidiana y, por tanto, imposibilitada de referir a un objeto.

La poética «no-simbolista» está representada en gran parte del trabajo de la corriente «New Topographics», en la que el autor aporta como ejemplo a Robert Adams. En los registros que realiza del deterioro y la banalidad de los espacios suburbanos ordinarios, hay una activa oposición a la exaltación de los paisajes idealizados. Sin embargo, eso no convierte a este trabajo en una aproximación indicial ni simbolista. No es del interés de este autor dar cuenta de un lugar específico ni levantar un acta o una topografía útil o trascendente. Hay una elaboración formal sobre lo no-significativo, «lo cualquiera» como visualidad dominante. Esto se logra dialogando con los modos indicialistas de encuadre abierto, casualidad compositiva y planitud tonal, pero en unos registros tan intencionados desde la práctica que pueden ser descritos como metafotográficos, en el sentido de que cuestionan o tensan las prácticas habituales de la disciplina (Olivares). Según lo anterior, Zunzunegui culmina asociando las poéticas «indicial» y «simbolis-

ta» a unos puntos de vista distanciados entre ellos, pero que buscan representar cierta condición trascendente del paisaje, mientras que lo «no-indicial» y lo «no-simbolista» quedarían, respectivamente, asociados a la representación del detalle, quizás del fragmento, y a una expresión minimalista, en un sentido que alude a lo autorreferencial de la clausura semántica. La tabla n° 1 expone una selección de los criterios de clasificación en cada categoría propuestos por el autor. Los grupos de términos superiores son criterios compartidos entre ambas categorías de la columna. Los grupos de términos inferiores son específicos de las categorías no-simbolista y no-indicial

TABLA 1
 Criterios de valoración de categorías de la poética del paisaje

		<i>Grandeza/distancia</i>		
		Indicialista	Simbolista	
Compartidos				
		Referencialismo	Esteticismo	
		Constatativo	Significativo	
		Acta topográfica	Formulación autoral	
		Naturaleza como objeto	Naturaleza como motivo	
		Memoria de actividad	Memoria geológica	
		Presencia humana	Ausencia de figura humana	
		Estabilidad y atemporalidad	Mutabilidad y especificidad	
		Certeza	Opinión	
		Puntualidad	Duratividad	
		Experiencia fáctica	Experiencia subjetiva	
		Clásico	Barroco	
	Específicos		No-simbolista	No-indicialista
		Motivos ordinarios	Motivos indistinguibles	
		Planitud tonal	Complejidad tonal	
		Enunciación metafotográfica	Ensimismamiento técnico	
		Encuadre no-significativo	Encuadre determinadísimo	
		Encuadre abierto	Encuadre muy cerrado	
		<i>Detalle/minimalismo</i>		

Método y desarrollo: construcción crítica del corpus de trabajos

El sentido de esta investigación es revisar la fotografía como práctica estética en Chile en relación con los modos en los que el territorio es explotado y las transformaciones producidas por el aprovechamiento de los recursos. El periodo de estudio –2000-2020– coincide con la apertura del campo fotográfico en Chile, con la emergencia de nuevos autores, autoras y miradas posteriores a la dictadura, así como con una concientización crítica sobre el modelo económico impuesto, y de algunos de sus efectos sobre la sociedad, el territorio y el medioambiente.

Metodológicamente, se opera desde una revisión de las amplias referencias disponibles y la simultánea definición del campo de estudio y del grupo de trabajos susceptibles de incorporar.¹ Se opera desde el juicio crítico informado sobre las y los autores. Este juicio informado es útil cuando la investigación no opera dentro de la experimentación empírica, sino en aspectos dentro o cercanos a la psicología o los juicios perceptivos (Escobar-Pérez y Cuervo-Martínez). Por medio de este método se construyen consensos en los que los y las investigadoras actúan como colectivo, acordando la selección, jerarquización y categorización de los trabajos que componen el corpus. El corpus resultante se desenvuelve en un campo muy activo de la práctica fotográfica actual, pero muy poco explorado como conjunto en el contexto local.

La construcción del corpus implicó evaluar hasta 51 autores y autoras con 133 obras o investigaciones fotográficas alrededor de la producción y transformación del territorio y el paisaje en Chile. El proceso de construcción y revisión del corpus implicó tres etapas solapadas:

- Primero, un proceso de validación que permitía determinar si la obra era susceptible de ser incorporada al cuerpo preliminar; para ello debían confluír tres criterios necesarios: «ser fotografía», «ser paisaje» y «ver la producción».
- Segundo, la organización de los trabajos en un sistema de categorías capaz de contener tanto las acciones de los procesos productivos en el territorio como sus consecuencias.
- Tercero, una valoración de los grupos organizados en las categorías resultantes que considerara tanto su pertenencia temática como las cualidades que les permiten a los trabajos ser intermedios entre lo documental y la expresión estética visual.

1 Para la búsqueda de casos se utilizaron bases de datos de referencias y colecciones institucionales tales como el Museo de Arte Contemporáneo, el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos, la página web de referencia del Museo de Bellas Artes «Artistas Visuales Chilenos»; las revistas *Arte al Límite*, *Artishock*, *Sueño de la Razón*, *Atlas: Revista de Fotografía e Imagen*, *[Mira] fotográfica*, *Bex: Fotografía Latinoamericana*, *Ojo Zurdo: Fotografía y Política*; las colecciones de referencias de las bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad de Chile; publicaciones financiadas por el Ministerio de las Culturas y las Artes y el Patrimonio; bases de datos de exposiciones de galerías de arte privadas; publicaciones independientes; portafolios digitales de fotógrafos chilenos; las referencias dadas en un conjunto de entrevistas realizadas a expertos del área (Andrea Josch, Nathalie Goffard y Jorge Gronemeyer), y un conjunto de entrevistas realizadas a las y los autores fotógrafos entre julio de 2021 y abril de 2022, donde con frecuencia referían a trabajos de interés de sus colegas.

Validación de los trabajos

La validación de los trabajos se realizó de acuerdo con el cumplimiento de todas las condiciones siguientes:

SER FOTOGRAFÍA: Pertener o contener componentes del campo de lo fotográfico, entendiéndolo como las imágenes visuales captadas de la realidad material, por medio de la acción de la luz sobre una superficie sensible. A esto se suma que, en las prácticas contemporáneas, también puede tratarse de imágenes construidas o reconstruidas a través de medios digitales o analógicos con orígenes en la captación lumínica de una realidad material. Se consideran distintos modos de expresión y organización de lo fotográfico, tales como la pieza única, la serie, los componentes fotográficos incluidos en trabajos de medios mixtos como instalaciones, o los cuadros de video que su autor o autora haya aislado o separado de la imagen móvil, dotándolo de autonomía.

SER PAISAJE: Los trabajos considerados comparten el ser una representación de un territorio donde, por las características de su captura, selección, tratamiento o disposición, se opere desde y hacia la cultura visual, y según lo expuesto antes sobre la noción de paisaje. Para la investigación también se abre la posibilidad de las escalas pequeñas y medianas del espacio registrado –los micropaisajes, recordados por Jean Nogué («Micropaisajes») y Zunzunegui– que posibilitan abrir lo paisajístico a experiencias distintas de los modos pictóricos clásicos. En la fotografía, especialmente en la serie fotográfica, la amplitud visual del paisaje no se da solo por el territorio captado en una sola mirada inmóvil, sino por el registro que se organiza en «series» que dan cuenta de la *copresencia* de los componentes o de distintas escalas de percepción en relación con un lugar, el que es, de algún modo, «recolectado» por partes en un tiempo extendido, configurando en ocasiones un relato (Goffard, «Paisajes excedentes»). De este modo, el sujeto que fotografía ya no se ve limitado a ocupar un punto de vista estático o central, sino que por medio de este acto de recolección es móvil, incluye el tiempo y es capaz de una atención múltiple.

VER LA PRODUCCIÓN: Nogué («Paisaje, identidad y globalización») expresa que el paisaje puede comprenderse también como el resultado de la transformación colectiva de la naturaleza. Los territorios registrados en los trabajos seleccionados deben estar entonces asociados a actividades productivas, y no deben entenderse dentro del alcance de esta investigación solo como aquellos de la producción primaria como la minería, producción energética o industria forestal, sino el de los sectores secundarios –manufacturero, urbanización– e incluso el terciario, incluyendo el intercambio de bienes inmateriales y expresiones de la cultura material. Así mismo, deben considerarse las expresiones conflictividad asociadas a lo presente y las consecuentes acciones de seguridad y protección de dichos lugares.

Organización en categorías asociadas a la producción

El proceso de organización del cuerpo de trabajos analizados implicó la clasificación de las obras en categorías relativas al tipo de producción, operación o consecuencia identificada en ellas. Esta categorización se fue construyendo en simultáneo con la búsqueda de casos. Se partió con un modelo que organizaba los trabajos en tipos de industria o proceso –minería, forestal, infraestructura, etc.–, y después se optó por tipos conceptuales relativos a la operación que realizan las actividades sobre el territorio. Estas categorías se entienden entonces como una serie sucesiva de acciones –actividades productivas– y consecuencias –externalidades– que se dan en el acondicionamiento, explotación y disputa de un territorio cuando se incorpora a los medios de producción, y que se organizan respectivamente en dos grupos:

GRUPO 1. ACTIVIDADES PRODUCTIVAS

Infraestructura: comprende la preparación o dotación de medios técnicos o condiciones materiales para permitir la instalación o funcionamiento de actividades económicas. En el marco del trabajo incluye infraestructuras de movilidad, de producción y de distribución de agua y energía, o de dotación de telecomunicaciones.

Especulación territorial: engloba las operaciones de transformación del territorio con base en el aprovechamiento de las condiciones de infraestructura, legislación o mercado que permiten generar ganancia basada con frecuencia en condiciones ventajosas. Físicamente se expresa en radicales transformaciones del territorio por la instalación de actividades, modos de urbanización o edificación muy ajenos a lo preexistente, por la sustitución de la población o el vaciamiento de los territorios, así como el acaparamiento de los recursos presentes para destinarlos a las actividades propias (Lukas, Fragkou y Vásquez).

Depredación: una vez dotado el territorio de infraestructura y asegurado el mercado, se instalaría la fase depredatoria mediante la implantación a la mayor escala posible de la actividad productiva, que implica una enorme transformación físico-espacial, ecológica y/o sociocultural del sitio. Suele darse, en contextos desregulados, por la instalación masiva de actividades del sector primario, con poca agregación de valor y muy fuertes consecuencias socioambientales en el proceso descrito como extractivismo (Gudynas). En Chile suelen estar representadas por la minería a gran escala, la industria forestal de sustitución de bosques, la industria hidroeléctrica, la pesca industrial o la piscicultura, entre otras.

Conflicto, seguridad y control: la especulación y depredación extractivista del territorio por sus modos de actuación, altas inversiones y poco arraigo sociocultural

suelen desencadenar conflictos por la oposición de los grupos afectados o desplazados por su operación. Como respuesta se busca garantizar la seguridad de los bienes o instalaciones o detener la conflictividad por medio de distintas estrategias de aseguramiento, amedrentamiento o represión. Esta categoría reúne entonces la expresión físico-espacial de estos conflictos o de dichas estrategias, e incluye la defensa física o simbólica de parte de quien lo posee, del Estado como aparente garante del derecho o de las contrapartes que intentan avanzar en un reposicionamiento reivindicativo (Maillet et al.).

Simulación: Como contraparte –y en ocasiones como veladura de las operaciones de depredación y la conflictividad resultante– las actividades productivas suelen desplegar contenidos simbólicos y culturales con el fin de promover su actividad y mitigar la imagen negativa de su impacto. Esta categoría también comprende la misma producción de contenidos simbólicos y culturales como operación económica, como sería el caso de las industrias turísticas, de publicidad y de producción de territorios tematizados, así como las interpretaciones que los y las autoras hacen de estas operaciones.

GRUPO 2. EXTERNALIDADES

Territorialidad contingente: la actividad productiva a gran escala instrumentaliza el territorio al comprender que este tiene un fin único. Se generan una serie de impactos ajenos a la actividad desarrollada. Aparte de las externalidades sociales o ambientales, se produce un conjunto de presencias físicas y expresiones espaciales no formuladas que, acumulándose de manera contingente, con frecuencia determinan la experiencia del sitio (Vielma, «La ciudad como acumulación»). Así, la contingencia en el territorio se compone de todo el conjunto de presencias territoriales o perceptuales que son consecuencia accidental, no pensada, de los modos instrumentales de aprovechamiento, en un proceso también referido como de «urbanización» (F. Muñoz 2008).

Extrañamiento: las operaciones como las descritas suelen cambiar de modo radical los equilibrios previos. Así, los modos de utilización de recursos e infraestructuras, la sobrepoblación con grupos demográficos ajenos o la atracción por las nuevas actividades económicas sobre las comunidades locales producen déficit de recursos y oportunidades, presencia de nuevas estructuras físico-espaciales o nuevos modos de vida. El resultado es un extrañamiento del lugar y del paisaje, y un desplazamiento, reducción o sustitución de los grupos humanos antes presentes. El habitante se siente expulsado de un paisaje, ahora radicalmente transformado por procesos ajenos, tal como lo describe Alain Roger. Allí, donde la expectativa de un paisaje arraigado se ve frustrada por la presencia de lo que ahora es «otro lugar» o, como describe Nogué («Territorios sin discurso»), un «paisaje sin imaginario».

VALORACIÓN DEL CORPUS

Para la selección final que constituye el corpus, el equipo valoró cada uno de los 133 casos aplicando criterios cualitativos provenientes de lo desarrollado en los antecedentes y los apartados anteriores. Los criterios seleccionados proponen, por una parte, identificar casos, descriptibles como representaciones de paisaje, susceptibles de localizarse en las categorías propuestas. Por otra parte, deben expresar la tensión antes referida, al identificar cómo el trabajo se ubica de modo intermedio entre un valor documental efectivo y una propuesta estética visual. Los criterios utilizados son los siguientes:

Expresión del tema o industria productiva: cuánto la obra registra o elabora documentalmente en relación con una actividad o consecuencia de la actividad productiva, según los grupos establecidos en el apartado anterior.

Expresión de temas de paisaje: el grado o potencia de la representación de un territorio a través de una mirada de paisaje, o una construcción visual acorde con los modos habituales o actuales de estos modos de representación en la fotografía.

Valoración estética: la obra debe ser valorable dentro de las prácticas estéticas, ya sea por sus valores formales y plásticos, y/o por sus opciones dentro del conceptualismo y la confrontación que establece con el juicio del público espectador.

Veladura estética: según fue desarrollado en los antecedentes, el «velo» se constituye en la operación que sostiene estéticamente la obra, a pesar de la crudeza presente en lo registrado. Se busca valorar la operación dialéctica donde, estando presente la actividad productiva o sus consecuencias, las operaciones formales, enunciativas o de modo de difusión operan como un velo sobre los eventuales daños, produce una tensión entre forma y documento, y sostiene la circulación del trabajo en el ámbito de la visualidad plástica.

Corpus resultante y puesta en discusión

Las tablas y figuras subsiguientes [tablas 2 a 8; figuras 2 a 8] muestran los 28 trabajos que componen el corpus final, organizados por las categorías propuestas. Se presenta una imagen de cada trabajo, fecha, localización y una breve referencia al caso registrado, en relación con la actividad productiva. Para cada caso se presenta el campo «Desplazamiento estético/documental» que, por medio de una escala cromática, indica –según el juicio del equipo– qué tanto es posible identificar una operación de veladura sobre los contenidos del caso o qué tanto lo documental persiste como carácter principal. Esta escala, hacia el rojo a la izquierda o el verde a la derecha, indica la preeminencia estético-visual o la preeminencia documental respectivamente, y da lugar a una iden-

tificación inicial de la transparencia u opacidad del trabajo, lo que también permite en la parte siguiente identificar su carácter dentro de la oposición de la poética «indicial» versus «simbolista».

FIGURA 2.

Trabajos del corpus dentro de la categoría *Infraestructura*.

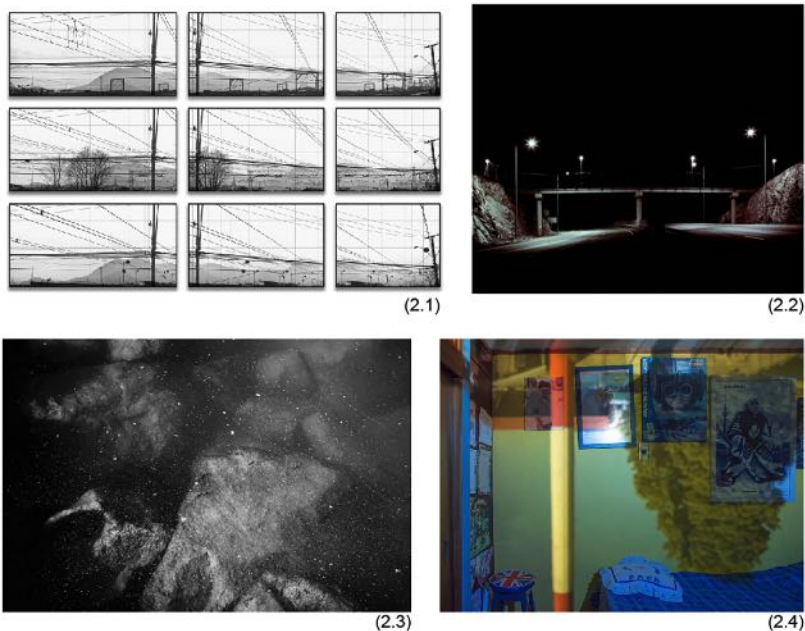


TABLA N° 2

Selección final. Categoría actividades - *Infraestructura*

Autor		Obra o serie	Desplazamiento estético/documental	
2.1	Sachiyo Nishimura, 2008	<i>Landscape Fiction 08</i>	■	■
Santiago, Región Metropolitana - Londres		Distintas vistas resultantes del montaje de imágenes de los cerros del oriente de Santiago de Chile, con vistas de las estructuras de electrificación y señales de sistemas ferroviarios en estaciones de trenes en Londres.		
2.2	Alvaro Rojas Sastre, ca. 2015	<i>Carreteras monumentos</i>	■	■
Ruta 5 entre La Serena y Puerto Montt		Registro nocturno de pasarelas en la Ruta 5, en un viaje a través de 1.500 km a lo largo de Chile, en sentido norte-sur, entre La Serena y Puerto Montt. Las pasarelas, producto de la iluminación instrumental, resultan resaltadas en su forma y materialidad en medio de la noche negrísima.		
2.3	Francisco Navarrete Stija, 2016	<i>Tu materia es la confluencia de todas las cosas</i>	■	■
Embalse Machicura, Región del Maule		Realiza un registro y una una interpretación en relación con la construcción del Embalse Machicura con rocas provenientes del túnel que lo une al embalse Colbún, y la disposición de esas rocas trasladadas y sumergidas en el agua.		
2.4	Nicolás Sáez, 2015-2016	<i>Réplica-Original</i>	■	■
Región del Biobío		Desarrolla un registro de las antenas de telefonía celular ubicadas en áreas urbanas de las regiones de Biobío y Ñuble, utilizando residencias privadas como cámaras oscuras. Posteriormente, instala estereoscopios en el espacio público para permitir la apreciación de las imágenes captadas.		

FIGURA 3

Trabajos del corpus dentro de la categoría *Especulación territorial*



(3.1)



(3.2)



(3.3)



(3.4)

TABLA N° 3

Selección final. Categoría actividades - *Especulación territorial*

Autor	Obra o serie	Desplazamiento estético/documental	
3.1 Bertand Meunier, 2016	<i>Curauama</i>		
Región de Valparaíso	Registros de las nuevas formas de urbanización suburbana en las afueras de Valparaíso, en el sector Curauama de Placilla. Casas repetitivas y espacios suburbanos en construcción o recién terminados y espacios en desuso.		
3.2 Rosario Montero, 2010	<i>Ciudad ideal</i>		
Iquique, Calama, La Serena, Santiago, Valparaíso, Temuco, Puerto Varas	Inventario de norte a sur a lo largo de Chile de urbanismos especulativos y de vivienda económica, centrándose en los tipos edificados con registros de carácter objetivo, aludiendo a la repetición tipológica versus las variaciones insertadas por los y las habitantes.		
3.3 Jorge Gronemeyer, 2008-2010	<i>Urbe</i>		
Santiago, Región Metropolitana	Se realizan tomas objetivas de predios vacíos en medio de restos edificados y edificaciones recientes en altura. El autor lo propone como «Retratos de ciudades», entendiendo la fotografía de paisaje como documento cultural.		
3.4 Carlos Avello	<i>Fronteras de peligro</i>		
Región del Biobío	Registros aéreos de nuevas urbanizaciones de expansiones urbanas en la Región del Biobío, sobre todo en relación con sus espacio limítrofes: bosques, humedales, litoral, etcétera.		

FIGURA 4

Trabajos del corpus dentro de la categoría *Depredación*



TABLA N° 4
 Selección final. Categoría actividades - *Depredación*




Autor	Obra o serie	Desplazamiento estético/documental
4.1 Marco Zegers, 2017	<i>Fire in monoculture plantations</i>	
Región del Maule	Revisa la relación entre las plantaciones forestales de monocultivo y los enormes incendios sucedidos en Chile en 2017, devastando más de 600 ha con las consecuencias en el habitat de los asentamientos preexistentes. El trabajo opera desde una mirada documental amplia, que recoge desde la industria, pasa por la devastación, pero también por un paisaje por momentos ambiguos.	
4.2 Ignacio Acosta, 2012	<i>Miss Chuquicamata, The Slag</i>	
Chuquicamata, Región de Antofagasta	Registra el pueblo minero abandonado desde 2007, asociado a la mina de Chuquicamata, próxima a Calama. El poblado corporativo, diseñado en los EE. UU., se basaba en modelos implantados mundialmente en asociación a minas y otras industrias de extracción. La clausura del pueblo obedeció a la expansión de la mina y a la contaminación ambiental, y 25.000 habitantes se relocalizaron en poblaciones cercanas. Algunos registros muestran cómo partes del pueblo y edificaciones de vivienda están siendo sepultadas, sin demoler, por la creciente montaña de escoria de la producción minera.	
4.3 Xavier Ribas, 2012	<i>Desert Trails</i>	
Región de Tarapacá	Las 33 imágenes registran instalaciones abandonadas y arruinadas de las antiguas salitreras en el desierto de Atacama, emulando los puntos de vista y la manera de hacer las tomas de las fotografías clásicas de álbumes como «Salitreras de Tarapacá» (Louis Boudat, 1889). En general las vistas son realizadas desde las cimas de las montañas de escoria próximas a las antiguas industrias, con énfasis en el suelo transformado y removido por las faenas ya desaparecidas hace décadas.	

FIGURA 5
 Trabajos del corpus dentro de la categoría *Conflicto, seguridad y control*.



TABLA N° 5

Selección final. Categoría actividades - *Conflicto, seguridad y control*

Autor	Obra o serie	Desplazamiento estético/documental	
5.1 Celeste Rojas Mugica, 2019	<i>Ejercicios de aridez</i>		
Calama, Región de Antofagasta	Propone un dispositivo multimedia y un espacio web donde la fotografía aérea y las tomas cercanas testifican sobre la presencia de un enorme cuchillo corvo trazado con cal sobre el desierto de Atacama –cerca de la ciudad de Calama-. El geoglifo, de origen desconocido, mide unos 1.800 metros de largo, y lo acompañan distintos datos también grabados en el suelo, refiriendo al golpe militar de 1973 y a la remoción de cuerpos en 1978. Se documenta la existencia de este trazado sin origen conocido, aunque se supondría producto de acciones militares clandestinas cercanas a su fecha de descubrimiento (2011).		
5.2 Gastón Salas, 2019	<i>Haruwenh, Territorio Selk'Nam</i>		
Región de Magallanes/Tierra del Fuego (Chile-Argentina)	Las imágenes exploran contemporáneamente los territorios de los que fueron expulsados y exterminados los Selk'Nam, pueblos originarios de Tierra del Fuego. La aproximación fotográfica hace evidente un vacío, una presencia de la ausencia de una figura que se expresa solo como extrañamiento.		
5.3 Constanza Bravo Granadino, 2019	<i>A.M.</i>		
Santiago, Región Metropolitana	Retrata vestigios de los enfrentamientos entre civiles y fuerzas de seguridad, en los alrededores de la Plaza Italia entre octubre de 2019 y marzo de 2020, en el contexto del llamado «estallido social» en Chile. En las tomas, realizadas desde el miedo ante la violencia presente en la materialidad, se tensa la pequeña escala del espacio registrado, y gran escala del hecho social que acontece.		
5.4 Xavier Ribas, 2010	<i>Twenty-Eight Points</i>		
Iquique, Región de Tarapacá	Fotografías de excavaciones arqueológicas en la Escuela Santa María de Iquique, donde fueron masacrados 300 obreros del salitre en 1907, junto a un texto que transcribe sus solicitudes reivindicativas en la huelga que llevaban a cabo.		
5.5 Agencia Borde, 2015-	<i>The Landmine Project</i>		
Frontera con Bolivia y Argentina, Región de Antofagasta	Dispositivo desplegado en instalaciones con imágenes fotográficas de visitas a campos minados al norte de Chile. En el campo minado Alto de Lari, los registros fotográficos insisten de manera directa o referencial a la explosión, las minas –parcialmente expuestas-, y la soledad de un territorio describable como «paisaje arma».		

FIGURA 6
Trabajos del corpus dentro de la categoría *Simulación*.



(6.1)



(6.2)



(6.3)



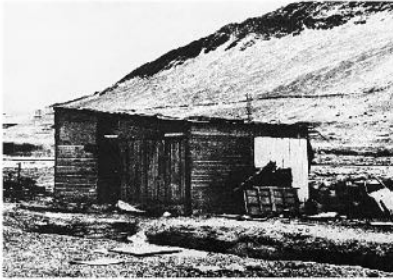
(6.4)

TABLA N° 6
Selección final. Categoría actividades - Simulación

Autor	Obra o serie	Desplazamiento estético/documental	
6.1 Sebastián Mejía, 2012	<i>Palma 032</i> de la serie <i>Cuasi Oasis</i> , 2012		
Santiago, Región Metropolitana	La pieza es parte de una serie de palmeras urbanas en Santiago, registradas en incómodas relaciones con el espacio público o edificaciones cercanas.		
6.2 Andrés Durán, 2010-2017	<i>Mirador</i>		
Santiago, Región Metropolitana	Fotomontaje que combina vistas de paisaje con elementos modelados digitalmente de supuestos avisos publicitarios colocados en lugares elevados de Santiago, con representaciones ficticias de lugares informales de habitación en el reverso de los signos publicitarios que permanecen ilegibles.		
6.3 Gaspar Abrilot, 2019	<i>Mundo mágico (pieza Estadio Nacional)</i>		
Santiago, Región Metropolitana	Registros de una maqueta semidestruida del Estadio Nacional en el antiguo parque temático Mundo Mágico, en Lo Prado, Santiago. El parque fue una representación en miniatura del territorio chileno con sus principales hitos: montañas, minas, edificaciones, infraestructura, etc. En la actualidad está cerrado y en estado de abandono.		
6.4 Carolina Redondo, 2014	<i>Gravity Matters #2, Rewinding</i>		
Pucón, Región de la Araucanía	Fotografía de la artista en un ejercicio performativo en el que interactúa con las infraestructuras y elementos constructivos de un centro de esquí, el que dispone instalaciones tematizadas para el turismo y la entretención en el territorio antes natural del volcán Villarrica, pero que en verano está en desuso.		

FIGURA 7

Trabajos del corpus dentro de la categoría *Territorialidad contingente*.



(7.1)



(7.2)



(7.3)



(7.4)

TABLA N° 7

Selección final. Categoría externalidades - *Territorialidad contingente*

Autor	Obra o serie	Desplazamiento estético/documental	
7.1 Catalina de La Cruz, 2011-2019	<i>Silencio (casa en Chañaral)</i>		
Chañaral, Región de Atacama	Registro del encuentro con una precarísima construcción en el desierto al norte de Chile, junto a distintos órdenes de encuentros materiales y de patrones de ocupación urbana en condiciones de informalidad, especialmente en los territorios desérticos y costeros del norte de Chile.		
7.2 Demian Schopf, 2013	<i>La ciudad posterior</i>		
Alto Hospicio, Región de Tarapacá	Bailarines disfrazados para las festividades de La Tirana son retratados con toda su parafernalia en ubicaciones de basurales ilegales en Alto Hospicio, Iquique. Interesa especialmente el políptico «Los Coros Menores», donde Schopf refiere a esta persistencia del basural tensado con un ser humano totalmente deslocalizado en ese lugar.		
7.3 Alexis Díaz Belmar, 2017	<i>Paisajes deshechos (La Chimba-Antofagasta)</i>		
Sector la Chimba, Antofagasta, Región de Antofagasta	Registros de un basural ilegal en las afueras de Antofagasta, incluyendo el paisaje de Antofagasta general, las acciones humanas y la presencia de animales (aves y perros).		
7.4 Javier Aravena Costa, 2019	<i>La africana</i>		
Pudahuel, Santiago, Región Metropolitana	Ruinas y restos de las operaciones sin solución posterior de la mina La Africana, incluyendo la contaminación química del suelo y sus efectos ambientales.		

FIGURA 8Trabajos del corpus dentro de la categoría *Extrañamiento*.

(8.1)



(8.2)



(8.3)



(8.4)

TABLA N° 8Selección final. Categoría externalidades- *Extrañamiento*

Autor	Obra o serie	Desplazamiento estético/documental
8.1 Fernando Melo, 2014	<i>Ríos y ruralidad</i>	
Región del Biobío	Estados y fragmentos del espacio rural de la Región del Biobío, registradas por fotografía nocturna. Pone énfasis en la presencia concreta de objetos y situaciones asociadas a la memoria de la niñez en espacios rurales.	
8.2 Alejandro Olivares, ca. 2014	<i>Patagonia II: La otra nación</i>	
Región de Aysén	Espacios, instalaciones y objetos en desuso son sujetos de registro, para crear una representación alternativa opuesta a las imágenes del circuito turístico tradicional.	
8.3 Sady Mora, 2019	<i>Paisaje expuesto. Dimensiones limítrofes (serie Vestigios)</i>	
Región del Biobío	Los extremos, los bordes de la expansión territorial del Gran Concepción, en los lugares del encuentro conflictivo y desarticulado de lo urbano, lo rural y lo natural.	
8.4 Claudia Inostroza, 2016-2017	<i>Serie Plegarias sobre la tierra</i>	
Plegarias, Región del Biobío	Una instalación de varios soportes que incluye fotografía, y donde explora el proceso de desdoblamiento de la población de Plegarias, en la Región de Biobío, como efecto del cierre de la industria carbonífera y el avance de las plantaciones forestales.	

Desplazamiento del corpus y casos comentados

Los resultados del desplazamiento de las obras en el eje estético-documental expuesto en las tablas anteriores dieron lugar a revisar el cuerpo según las categorías de la poética de la fotografía del paisaje a partir de lo desarrollado por Zunzunegui. Según se refirió, dicho eje coincide mayormente con la relación entre poética «simbolista» y poética «indicialista», y permite un primer modo de disposición de los casos en un campo tensado entre las cuatro categorías del autor, sumando el «no-simbolista» y el «no-indicial». Se propone un campo distribuido en estos cuatro espacios, donde cada trabajo fue evaluado por el equipo en función de su concordancia con las características que lo acercan o alejan de cada categoría poética, y que son las que se habían enunciado en la tabla n° 1. De este modo, cada uno se ubica según corresponda o no a los aspectos que caracterizan estas poéticas.

En el gráfico resultante [figura 9] se observa la localización de la mayoría de los trabajos en el campo de la poética simbolista, expresando con distintas fuerzas contenidos significantes que exceden lo meramente registrado, lo que implica generalmente elaboraciones estéticas que sobrepasan a la fotografía directa; hay una clara formulación y toma de posición autoral o la determinación del trabajo por una experiencia subjetiva activa, o incluso por las prácticas performativas propuestas por el autor (como en Schopf y Redondo). Otros trabajos se desplazan hacia el espacio «indicial», sobre todo apelando a una neutralidad estética y autorreferencialidad de los motivos. El espacio de los no-simbolistas es el tercero más poblado, donde se evidencia una dificultad para la legibilidad semántica y una planitud tonal, así como el tratamiento directo y sin elaboración, expresándose motivos mayormente ordinarios. Por último, el espacio de lo «no-indicial» está ocupado por dos trabajos que coinciden en la dificultad de distinguir lo registrado, utilizando encuadres muy determinados y tratamientos tonales muy complejos.

A continuación, se presentan observaciones sobre algunos de los trabajos pertenecientes al corpus para profundizar y dar cuenta de algunas de sus relaciones con las categorías poéticas aplicadas y su ubicación en el modelo de análisis anterior.

Dentro de la categoría *Conflicto, seguridad y control*, está el trabajo que con más claridad se localiza en el campo de la poética «simbolista». Gastón Salas con *Haruwenh, Territorio Selk’Nam* (2018) [figura 10] se desplaza claramente hacia una propuesta estético-visualista y se propone –por medio de cuidadísimas y muy directas composiciones adscritas al paisaje clásico, y en potentes panorámicas– una referencia indirecta, aunque muy fuerte, al vacío dejado por los pueblos exterminados o expulsados de Tierra del Fuego. Este trabajo se organiza en tres subseries con registros que elaboran el espacio de la memoria de los pueblos, de las matanzas y de la producción actual en dicho territorio. La imagen referenciada cesa su intención o posibilidad de documentar de modo directo lo ocurrido hace más de un siglo, produciéndose la veladura que se refería antes, una dificultad para acceder a un significado exterior, aunque se registre el lugar de las masacres o exterminios.



FIGURA 9
Ubicación de los trabajos seleccionados en el corpus dentro de las categorías propuestas por Zunzuegui para la poética de la fotografía del paisaje.

Así, la trascendencia se origina en la posición subjetiva que asume, su referencia a un tiempo extenso y un modo de componer clásico muy anclado en el equilibrio de líneas y masas. A esto contribuye la roca que emerge en el centro, la diagonal de la costa que apunta al horizonte y la delgada línea de costa, así como la superficie de ligera vegetación en el primer plano.

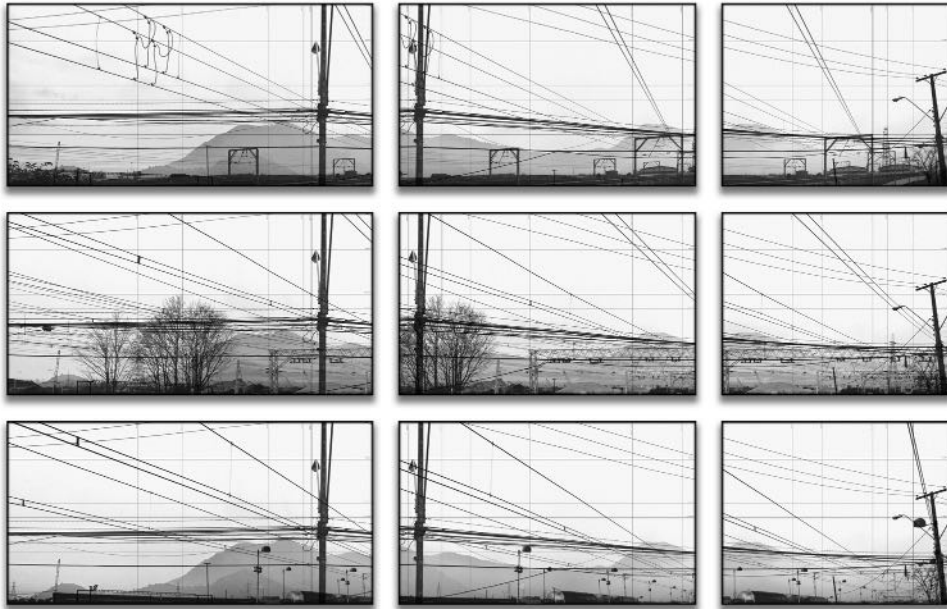
Pero el trabajo de Salas no pretende dejar la imagen a libre interpretación del público espectador, y cada una de las subseries se acompaña de una imagen alegórica a la etapa simbolizada y un texto, lo que permite recontextualizar lo que la forma fotográfica desplaza. En este caso, esta imagen acompañante se corresponde con la de un rifle Winchester modelo 1873.



FIGURA 10

De la serie *Haruwenh, Territorio Selk' Nam*. Cabo Peñas, Tierra del Fuego (Argentina). Gastón Salas, 2018.

Sachiyo Nishimura ubica también su serie *Landscape Fiction* (2008) en la poética simbolista [figura 11]. Por medio de complejas elaboraciones de imágenes múltiples propone una visión subjetiva de la experiencia de lugares y tiempos que se mezclan, fragmentan o superponen en una suerte de elaboración de una memoria geográfica resultado de su experiencia multicultural y migrante. Esto da lugar a piezas que desafían lo fotográfico para explorar la representación y posibilidad de experiencias complejas de lugares indiscernibles. El trabajo se ubica dentro de la categoría productiva de *Infraestructura* por su registro de mezclas por superposición de espacios de patios de estaciones de trenes en Londres con redes eléctricas aéreas, contra vistas del relieve de Santiago. En este caso, lo accesible al público espectador no es una experiencia visual directa de la autora, sino su extrañeza ante el desarraigo, por lo que la imagen múltiple de lugares compuestos de distintos sitios promueve la extrañeza ante lo visto.

**FIGURA 11**

Landscape Fiction #08. Sachiyo Nishimura, 2008.

En el extremo opuesto se localiza el trabajo *Ciudad ideal* (2010) [figura 12], de Rosario Montero, localizado con claridad en lo «no-simbolista». Ubicado dentro de la categoría *Especulación territorial*, produce un registro tipológico de la vivienda en urbanismos especulativos a lo largo de Chile que resulta en una composición que insiste en los motivos ordinarios y no significativos registrados además con una planitud tonal muy controlada. De este modo, por medio de la grilla de imágenes, aunque desarrolla una visión crítica del caso, logra distanciarse con fuerza e intención de la necesidad de localización y registro, y de igual modo evita elaborar particularmente sobre cada unidad de vivienda, desapareciendo al habitante e insistiendo sobre la repetición hasta el cansancio del tipo.

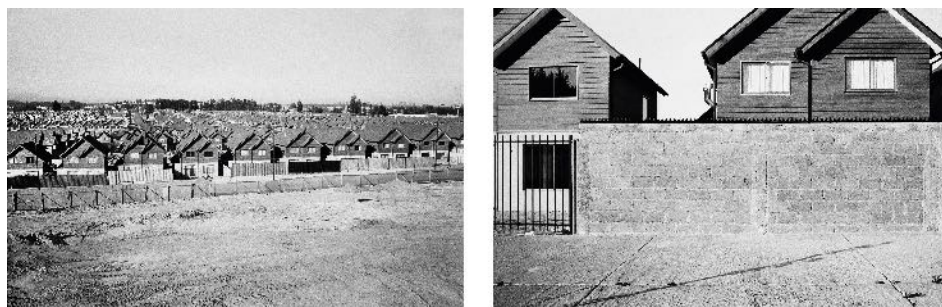
Resulta interesante contrastar cómo este trabajo se distancia en su poética de otro en la misma categoría temática, *Curauma* (2013) [figura 13], de Bertrand Meunier. Este opera con encuadres más intencionados y con base en series en las que, a pesar de trabajar la repetición tipológica, apunta a reconstruir situaciones diversas, específicas, aunque todas referidas a lugares muy faltos de sentido. El trabajo de Meunier se localiza dentro de la poética «no-simbolista», pero desplazado hacia el espacio de lo «indicial», al esforzarse en documentar con precisión la localización urbana que refiere.



FIGURA 12

De la serie *Ciudad ideal* (selección y disposición de la autora).
Rosario Montero, 2010.

La categoría más compleja de las propuestas por Zunzunegui, por su distancia ontológica con lo fotográfico, es la de lo «no-indicial». El trabajo mejor situado allí es el de Francisco Navarrete Sitja, «Tu materia es la confluencia de todas las cosas» (2016) [figura 14], incluido dentro de la categoría *Infraestructura* y desarrollado en una residencia en las cercanías de las represas hidroeléctricas de Colbún y Machicura. En este trabajo de despliegue múltiple, una serie de fotografías –entre ellas la seleccionada– registra un conjunto informe de piedras sumergidas a poca profundidad, justo al borde del paseo del pretil de la represa.

**FIGURA 13**

De la serie *Curaua*. Bertrand Meunier, 2013.

Estas piedras son a la vez vestigios de la enorme operación de orden casi geológico que implicó el remover, excavar y construir los enormes muros, y también presencia material de aquello que ahora bajo el agua es inaccesible e incluso no reconocible, aunque proveniente de unos trabajos que implicaron la erradicación de antiguos pobladores y pobladoras para inundar el valle. Las tomas de Navarrete no pretenden reconstruir la legibilidad del objeto, ya informe de por sí, sino que se detienen en la coexistencia de las texturas superficiales de las piedras, encuadradas de modo fragmentario, y a través de la propia agua con partículas en suspensión que producen un leve velo sobre el registro.

Cabe referir otro trabajo, localizado entre lo «no-simbolista» y lo «no-indicialista». Una pieza de Claudia Inostroza Morales, de su dispositivo instalativo «Plegarias sobre la tierra» (2018) [figura 15], en la categoría *Extrañamiento*. Aquí las imágenes vienen a completar la referencia a la experiencia de la autora en relación con el pueblo de Plegarias, en la Región del Biobío. Se trata de un antiguo asentamiento minero de carbón que en algún momento se vio forzado a la despoblación y su entorno fue sustituido apresuradamente por plantaciones de bosque. Sin embargo, la comunidad se resistió al desalojo a pesar del cese de la actividad económica y de la presión de las nuevas industrias instaladas. Aunque el conjunto de la artista –que combina fotografía, video, testimonios sonoros y materiales del lugar– expresa con gran fuerza la afectación subjetiva que el residir y trabajar con esa comunidad implicó, la pieza seleccionada para discutir debe considerarse clave en el modo en el que la fotografía puede alejarse a la vez de la referencia simbólica y de la mera constatación. La imagen registra el estado actual de la bocamina abandonada, de manera fáctica, casi topográfica, sin situarse o contextualizarse. La complejidad del motivo es incapaz de reconstruir la legibilidad de lo visto, pasando por ser un encuadre azaroso que da cuenta del conglomerado de lodos y vegetación cualquiera que hoy sucede en el sitio, y que se opone a toda aspiración significativa o trascendente sobre el paisaje.



FIGURA 14

Del dispositivo instalativo «Tu materia es la confluencia de todas las cosas».
Francisco Navarrete Sitja, 2016.



FIGURA 15

Imagen de la serie presente en la instalación «Plegarias sobre la tierra».
Claudia Inostroza Morales, 2018.

Lo que la pieza no dice de manera explícita, lo que no puede inferirse ni desde la imagen ni desde el texto, y que al ser conocido produce un sutil desplazamiento de la obra hacia un espacio potencialmente simbólico, es que la excavación coincide con el lugar donde el 21 de diciembre de 1907 fueron masacrados unos trescientos trabajadores en huelga, justamente en el reclamo de estas condiciones de trabajo explicitadas en el texto. De este modo, el velo que esta obra coloca sobre sí misma no es el velo de la forma, sino el de la clausura de su propia posibilidad de mostrar lo que representa, y el efecto estético no es el de la belleza, sino el de, primero, la extrañeza de encontrar ese texto junto a esa imagen, y luego el del choque de comprender la relación entre ambas y los dolorosos y absurdos hechos referidos. Ribas coloca el velo y permite también que el público espectador lo retire. Aunque el lenguaje fotográfico que utiliza es claramente «indicial», se ve contrapuesto por el texto que la acompaña, que deslocaliza con violencia la dirección del contenido de la imagen. Sin embargo, este movimiento no le posibilita tampoco el simbolizar, manteniendo el trabajo en un espacio de apertura semántica. Trabajo a la vez profundamente silencioso desde la forma, pero políticamente enorme al momento que es develado su sentido, si se entiende además en el contexto de la exposición y la investigación donde se inserta.

TABLA N° 9

Criterios de valoración de categorías de la poética del paisaje
Condiciones encontradas en «Twenty-Eight Points», Xavier Ribas

		Grandeza/distancia	
Compartidos	Indicialista		Simbolista
	Referencialismo		Esteticismo
	Constatativo		Significativo
	Acta topográfica		Formulación autoral
	Naturaleza como objeto		Naturaleza como motivo
	Memoria de actividad		Memoria geológica
	Presencia humana		Ausencia de figura humana
	Estabilidad y atemporalidad		Mutabilidad y especificidad
	Certeza		Opinión
	Puntualidad		Duratividad
	Experiencia fáctica		Experiencia subjetiva
	Clásico		Barroco
	Específicos	No-simbolista	
Motivos ordinarios			Motivos indistinguibles
Planitud tonal			Complejidad tonal
Enunciación metafotográfica			Ensimismamiento técnico
Encuadre no-significativo			Encuadre determinadísimo
Encuadre abierto		Encuadre muy cerrado	
		Detalle/minimalismo	

Conclusiones

El cuerpo presentado se considera representativo de las prácticas fotográficas dentro de las estéticas de la visualidad que trabajan la relación entre modos y actividades productivas, y la transformación perceptual y significativa del territorio, es decir, del paisaje. Geográficamente, la preselección y selección final cubren buena parte del territorio de Chile, desde el Norte Grande hasta Tierra del Fuego, concentrándose en los lugares de prácticas productivas y extractivas más intensivas, productoras de visualidades discordantes, donde abundan casos sobre la minería en el norte, la urbanización en la Región Metropolitana y la Región del Biobío, y la industria forestal o la especulación territorial en esta última, así como algunas conflictividades territoriales del sur. También destacan las relaciones transfronterizas, como el caso del extremo norte altiplánico, o Tierra del Fuego que entregan testimonios en un amplio arco histórico de la tensión entre las prácticas locales sobre el paisaje y los desplazamientos abruptos, y en ocasiones violentos, provocados por las actividades productivas. En cuanto a la cobertura del periodo, el grupo inicial cubre justo desde 2001 hasta hoy, aunque se concentra con fuerza en la última década. Esta concentración puede deberse al aumento de las sensibilidades medioambientales y de las críticas al devenir político y social del país, de la mayor circulación de testimonios y documentos visuales de denuncia, y posturas activistas de parte de los y las autoras.

Asimismo, el corpus da cuenta de una importante muestra de la persistencia y de la actualización de la representación del paisaje por medio de la fotografía, expresado en grandes diferencias en los modos de trabajo, pero compartiendo un cuestionamiento a los modos y conceptos tradicionales de esta práctica. Aunque en ocasiones persiste la composición paisajística tópica, allí la búsqueda de la belleza clásica queda de inmediato en tensión con el motivo registrado o la contextualización propuesta por las y los mismos autores, como es el caso de Salas o Redondo, donde hay referencias al daño territorial o el extrañamiento en la relación entre sujeto y paisaje. En otros casos, los trabajos exploran amplia variedad de formas de representación paisajística, que incluyen las series isomorfas –como en Mejía o Gronemeyer– o heteromorfas –como en Abrilot y Melo–. También se recurre a las vistas fragmentadas, como el caso de Agencia de Borde y Rojas Mugica, parciales o de detalles, como en Bravo Granadillo, el vacío sin cualidades aparentes, tal como lo desarrollan Díaz Belmar o Meunier, o las acciones performativas, como de nuevo Redondo, o Schopf. Estos paisajes aparecen entonces en un proceso de apertura y diseminación, y se vinculan con las experiencias de quien los produce, dándose en muchos casos referencias a complejos viajes e itinerarios singulares o irrepetibles, pero sugeridos en complejas territorialidades.

El carácter elusivo de cómo quedan representados los hechos y territorios viene dado por la coexistencia entre una aspiración a mostrar o denunciar la transformación del territorio versus la posibilidad de los trabajos de ser paisajes significativos por medio de claves estéticas que le permiten expresión propia. Persiste entonces la tensión entre

documento y obra, donde lo documental ni puede reducirse a un «estilo» ni enarbolarse como el único fin o posibilidad del trabajo. La diversidad y a la vez la insistencia en esto quedó en evidencia en el modo en que se distribuyeron los trabajos entre las poéticas propuestas por Zunzunegui, donde el espacio «indicialista» está totalmente negado a la pureza documental, y en el espacio «simbolista» se elaboran pocos contenidos que aluden de manera directa y transparente al daño, dolor, destrucción o abuso del ser humano sobre la naturaleza. Este daño es insistentemente velado, al menos desde la condición directa de la imagen fotográfica, y se suele tomar partido por otros medios, plásticos o conceptuales, asumiendo paradójicamente la insuficiencia o la inconveniencia de la imagen fotográfica como vehículo de sentido. De nuevo, el conjunto, asumiendo diferencias internas, apuesta por superar la paradoja útil de la insuficiencia del documento, sobrepasa el anclaje a lo indicial, y se aleja con mucha fuerza de cualquier instrumentalización fotoperiodística. Sin embargo, esto no significa que no haya necesidad de plantear una posición política, dada además la defensa de espacios de acción posneoliberal que une a la mayoría de las y los autores. Más bien, negándose a lo panfletario, se identifica una comprensión de la complejidad del medio al que se opta, y de los espacios de difusión y modos en que se insertan en ellos.

Los trabajos de este corpus se reúnen en una comprensión donde «el arte no reproduce lo visible, sino hace visible» (Klee 76), discurriendo por vías diversas e indirectas para reconstruir sentido crítico ante las situaciones registradas. De igual manera, estos trabajos asumen una autonomía que les permite contraponerse con los modos de hacer con frecuencia ignominiosos, o resultados contingentes o lamentables en el cómo la producción se expande de manera incontrolada, sustituyendo no solo la naturaleza ya frágil, sino la diversidad de las culturas y sus pequeñas formas de valorar y producir el espacio y el paisaje. Así, como reclama Didi-Huberman, el arte recupera su posibilidad no solo de emocionar, sino de producir contrainformación, en un sentido de oposición y negatividad hacia lo instituido.

Se sostiene entonces que ese contenido estético que se supone residual en la imagen fotográfica, el velo que hace que el objeto sea soportable, es a la vez la experiencia que captura al público espectador. Como refería J. F. Lyotard, la experiencia estética actúa al modo de un pinchazo, como un detonante, solo ante la cual es posible la existencia de un *anima minima*, aquella que solo existe afectada. Así, lo que se espera mostrar en este cuerpo es cómo la posibilidad de la experiencia estética, a la vez que vela, hace posible la documentación del hecho, al separarlo del flujo incesante de las imágenes de la contingencia y otorgarle un espacio para la contemplación, la reflexión y la interrelación. De este modo, la experiencia estética desencadenada en cada trabajo vendría a ser a la vez el límite y la posibilidad de sus cualidades documentales.

En el corpus propuesto en el esquema analítico de las categorías de la poética de la fotografía del paisaje [figura 9], al revisarlo de arriba abajo y de derecha a izquierda, la cualidad estética sobre la que se soportan las obras va mutando. Primero, predomina una perspectiva puramente formal, la belleza clásica del paisaje o de la

forma fotográfica canónica, luego van apareciendo casos donde se exalta lo común, lo ordinario, lo sin interés o incluso lo soez. En los primeros trabajos, arriba, a la derecha, la belleza actúa, como se refería antes, análoga al *punctum* de Barthes, por el cual el sentido de la imagen puede derramarse en cualquier dirección lejana a lo documentado. En los últimos trabajos, abajo a la izquierda, esta posibilidad está negada. La forma de lo registrado los aleja de la placidez, produciéndose entonces la subversión del espectador por medio de una cualidad estética que no es ni morfológica ni de aparente neutralidad.

Este último grupo de trabajos –Gronemeyer, Meunier, Ribas, Inostroza, Rojas Mugica, Acosta o Montero– puede ser descrito como «imágenes que queman». Así, trayendo la metáfora de la brasa y la ceniza propuesta por Didi-Huberman, se atreven a rasgar con distinta intensidad el velo que impedía la relación franca de la imagen con lo real doloroso, el daño, el mal paisaje. En sus palabras, para acercarse a ese real «es preciso atreverse, es preciso acercarse el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro» (52).

Robert Adams (*Beauty in Photography*), el fotógrafo que fue ejemplo en Zunzunegui de lo «no-indicial», se refería en la década de 1980 a cómo la banalización del territorio por los medios de producción estaba creando un paisaje sin rastros de belleza primordial, y cómo la sociedad buscaba encerrarse para protegerse de ese paisaje. Para el autor, las fotografías de paisaje deberían ofrecer al menos tres cosas. Una verdad geográfica: ser una vista verosímil de un lugar; la biografía de su autor o autora: esta les otorga consistencia y relación con una experiencia sensible que les da origen; y un sentido: ser metáfora y apostar por la trascendencia. Paradójicamente, su trabajo parece haberse dedicado a documentar la dificultad o imposibilidad de ese logro en el mundo actual, ese es su valor. Como muchos de los autores y autoras que componen este cuerpo, Adams comenzó a fotografiar porque quería dar testimonio de la apabullante belleza del mundo (Adams, *¿En qué podemos creer y en dónde?*). Sin embargo, en su territorio cotidiano eso fue escaso. Consiguió otras cosas, un mundo distinto. Ante esa evidencia de un mundo sin forma ni sentido, Adams se plantea tres preguntas que parecen también atravesar el corpus aquí propuesto: «¿Qué es lo que nuestra geografía nos lleva a creer? ¿En qué nos permite creer? ¿Y qué obligaciones, si las hay, se derivan de nuestras creencias?» (*¿En qué podemos creer y en dónde?* xi). El corpus presentado apunta a una primera respuesta, que no es poco. Ofrecer una instancia para atrapar la mirada. Un emplazamiento para experimentar, sentir y arriesgar en la incandescencia de estas imágenes, unas más veladas, borradas o cenicientas que otras, el sinsentido de cómo el ser humano ha transformado el territorio. Elevan una alerta, dirigen a dar pautas y reconsiderar lo que se ha hecho. Incitan a comunicarse a partir de sus propias trazas. Imágenes que por momentos devienen obras y por momentos documentos.

Agradecimientos

Este artículo es el resultado parcial de la investigación financiada por la Agencia Nacional de Investigación de Chile (ANID), a través de su programa Fondecyt-Regular, por medio de fondos concursables asignados al proyecto «Territorios elusivos: La fotografía de autor del paisaje productivo en Chile como experiencia y documento (2000-2020)», Folio 1211639, años 2021 y 2022.

Referencias

- Adams, Robert. *Beauty in Photography. Essays in Defense of Traditional Values*. Aperture, 1989.
- . *¿En qué podemos creer y en dónde? Fotografías del oeste americano*. La Fábrica, 2013.
- Adorno, Theodore W. *Teoría Estética*. Akal, 2004.
- Alvarado Pérez, Margarita y Carla Möller Zunino. «Roberto M. Gerstmann y Antonio Quintana Contreras: Estética y fotografía de los indígenas del Norte Grande». *Aisthesis*, n° 46, 2009, pp. 151-77.
- Andermann, Jens. «Paisaje: imagen, entorno, ensamble». *Orbis Tertius*, vol. 13, n° 4, 2008, pp. 1-7. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- Ángel, Hugo. «La pequeña historia de la fotografía chilena: invisibilidad de la fotografía documental década de los noventa». *Investigación fotografía chilena documental en la década de los 90*, 2020.
- Azcárate, Luxán y Antonio Fernández Fernández. *Geografía de los paisajes culturales*. UNED, 2017.
- Azoulay, Ariella. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. Verso Books, 2015.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Gustavo Gili, 1982.
- . *Mitologías*. Ed. Martí Soler. Siglo XXI, 1999.
- Berque, Augustin. 2009. *El Pensamiento Paisajero*. Biblioteca Nueva.
- Blanco Arroyo, María Antonia. «Lo sublime en el paisaje antrópico a través de la fotografía actual». *Arbor*, vol. 193, n° 784, 2017. <https://doi.org/10.3989/arbor.2017.784n2010>
- Booth, Rodrigo y Tomás Errázuriz. *Luis Ladrón de Guevara: fotografía e industria en Chile*. Pehuén, 2012.
- Cortés Aliaga, Gloria. «El paisaje habitado: de geografía humana a objeto de deseo». *Puro Chile. Paisaje y territorio*. Ed. Daniela Berger. Centro Cultural La Moneda, 2014, pp. 198-203. https://issuu.com/centroculturallamonda/docs/catalogo_puro_chile
- Del Bufalo, Erik. «Arte, política, evidencia». *Disrupciones - Dilemas de la imagen en la contemporaneidad*. Colección Cisneros, 2018.
- Del Río, Víctor. *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Universidad de Salamanca, 2008.

- —. «Arqueología de los accidentes». *Sculpting Reality: El estilo documental en la colección Per Amor a l'Art*. Eds. Julia Casteló y Miriam Queron. La Fábrica-Bomba Gens Centre d'Art, 2021, pp. 18-21.
- Didi-Huberman, Georges. «La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética». *La política de las imágenes*. Metales Pesados, 2017, pp. 39-67.
- Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética*. Fernando Torres Editor, 1982.
- Escobar-Pérez, Jazmine y Ángela Cuervo-Martínez. «Validez de contenidos y juicio de expertos: una aproximación a su utilización». *Avances en Medición*, nº 6, 2008, pp. 27-36.
- Falkenhausen, Susanne von. «The Documentary between Art and Activism. Angela Melitopoulos». *Image/Con/Text/Dokumentarische Praktiken Zwischen Journalismus, Kunst Und Aktivismus*. Ed. Karen Fromm, Sophia Greiff, Malte Radtke y Anna Stemmler. Image Matters, 2020, pp. 196-209.
- Fernández, Horacio. *Una revisión al fotolibro chileno*. Sudfotográfica, 2018.
- Fromm, Karen, Sophia Greiff, Malte Radtke y Anna Stemmler (editoras). *Dokumentarische Praktiken Zwischen Journalismus, Kunst Und Aktivismus*. Image Matters, 2020.
- Goffard, Nathalie. *Imagen criolla: prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. Metales Pesados, 2013.
- —. «Paisajes tópicos. Del lugar común a los lugares comunes en la fotografía contemporánea (chilena)». *Cuadernos Inter-c-a-mbio sobre Centroamérica y El Caribe*, vol. 15, nº 2, 2018, pp. 150-67.
- —. *Intramuros: palimpsestos sobre arte y paisaje*. Metales Pesados, 2019.
- —. «Paisajes excedentes: de la serie como acto de re-colección». *Intramuros: palimpsestos sobre arte y paisaje*. Ed. Nathalie Goffard, 109-19. Metales Pesados, 2019, pp. 109-119.
- Gudynas, Eduardo. *Extractivisms: Politics, Economy, and Ecology*. Fernwood Publishing, 2020.
- Kay, R. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Metales Pesados, 2005.
- Klee, P. *Das bildnerische Denken Herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller*. Benno Schwabe & Co, 1956.
- Krauss, Rosalind E. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili, 1990.
- Krieger, Peter. «Fotografía de arquitectura y paisaje del antropoceno tardío: el espíritu humboldtiano en la obra de Fernando Cordero». *Bitácora Arquitectura*, nº 41, sep. 2019, pp. 122-131. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2019.41.70665>
- Leiva Quijada, Gonzalo. «Las transformaciones modernas de la fotografía en Chile: Visibilizados/invisibilizados (1840-1925)». *L'Ordinaire Des Amériques* [en línea], nº 219, 2015. <https://journals.openedition.org/orca/2310>
- —. «La imagen fija como área de investigación estética». *Aisthesis*, nº 60, 2016, pp. 333-337.

- Lukas, Michael, Maria Christina Fragkou y Alexis Vásquez. «Hacia una ecología política de las nuevas periferias urbanas: suelo, agua y poder en Santiago de Chile». *Revista de Geografía del Norte Grande*, n° 76, 2020, pp. 95-119.
- Lytard, Jean François. «Anima Minima». *Moralidades posmodernas*. Tecnos, 1996 [1993], pp. 161-70.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje: Génesis de un concepto*. Abada, 2005.
- Maillet, Antoine, Mathilde Allain, Gonzalo Delamaza, Felipe Irarrázabal, Ricardo Rivas, Caroline Stamm y Karin Viveros. «Conflicto, territorio y extractivismo en Chile. Aportes y límites de la producción académica reciente». *Revista de Geografía Norte Grande*, n° 80, 2021, pp. 59-80. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022021000300059>
- Merita Blat, Luis. «Anotaciones sobre el concepto de autonomía del arte en el mundo administrado.» *La Torre Del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, n° 19, 2016, pp. 186-196. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6758346>
- Möller Zunino, Carla. «De lo documental a la realidad superada: la fotografía latinoamericana como advertencia y ejemplo». *Fotografía y discursos disciplinares*. Eds. José Pablo Concha Lagos, Margarita Alvarado Pérez y Carla Möller Zunino. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, pp. 13-18.
- . «Discontinuidades y acontecer en la fotografía de los años 90 en Chile». Investigación fotografía chilena documental en la década de los 90, 2020. <http://docplayer.es/194075546-Discontinuidades-y-acontecer-en-la-fotografia-de-los-anos-90-en-chile-carla-moller-zunino.htm>
- Muñoz, Francesc. *Urbanización: Paisajes comunes, lugares globales*. Gustavo Gili, 2008.
- Muñoz, María Elena. *(A)Cerca de paisajes*. Metales Pesados, 2021.
- Nogué, Joan. «Paisaje, identidad y globalización». *Fabrikart: Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, n° 7, 2007, pp. 136-145. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2942259>
- . «Territorios sin discurso, paisajes sin imaginarios». *Ería*, n° 73-74, 2007, pp. 373-382.
- . «Micropaisajes». *La Vanguardia (España)*, 2 abr. 2008.
- Olivares, Rosa. «Metafotografía. Desde dentro de la imagen» *Exit: Imagen y Cultura*, n° 79, 2020, pp. 6-25.
- Rampérez Alcolea, Fernando. 2014. «El velo, la apariencia y algo demasiado grande. Comentario a los párrafos 3 y 4 de El nacimiento de la tragedia». *HYBRIS. Revista de Filosofía*, vol. 5, n° especial *El arte de Dionisos*, 2014, pp. 37-56. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10823>.
- Ribas, Xavier, Louise Purbrick e Ignacio Acosta. 2022. «Traces of Nitrate: Mining History and Photography Between Britain and Chile». 12 may. 2022. <https://tracesofnitrate.org>
- Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Siglo XXI, 2007.
- Snyder, Joel. «Territorial Photography». *Landscape and Power*. Ed. William Mitchell. The University of Chicago Press, 2002, pp. 175-201.

- Velasco Padial, Paula. «Experiencia estética y fotografía de guerra». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016.
- Vielma, José Ignacio. «La ciudad como acumulación. buscando las imágenes comunes de Santiago». *ARQ (Chile)*, n° 91, 2015, pp. 74-81.
- . «Ciudad accidental. la distancia contemporánea entre proyecto y experiencia». *Critic/All: II International Conference on Architectural Design and Criticism*. Ed. Universidad Politécnica de Madrid - Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2016.
- Vilar, Gerard. *El desorden estético*. Idea Books, 2000.
- Zabalza, Ramón. *Dónde. Visualización, paisaje y morfologías del territorio*. Ediciones Asimétricas, 2017.
- Zunzunegui, Santos. *Paisajes de la forma. ejercicios de análisis de la imagen*. Cátedra, 1994.

Una mirada fugaz al uso de máscaras en Rapa Nui (1914)

A Fleeting Glimpse at the Use of Masks in Rapa Nui (1914)

Josefina Arriagada Poblete
Programa de Doctorado en Antropología,
Pontificia Universidad Católica de Chile
jrarriagada@uc.cl

Théo Milin
Université Rennes 2 /
Universidad de Chile
milin.theo@laposte.net

Mario Tuki
Artista y Cultor rapanui
kohumanu@gmail.com

Enviado: 4 mayo 2022 | **Aceptado:** 5 mayo 2023

Resumen

Esta investigación se presenta como un aporte a los estudios culturales de Rapa Nui a partir de un análisis de caso: la serie de fotografías de 1914 que documentan un evento multitudinario en Rapa Nui y donde varias personas aparecen disfrazadas con máscaras de lona. Complementando diversas fuentes y métodos –como fotografías, dibujos, análisis visual, bibliografía y entrevistas–, este artículo busca esclarecer el contexto y los sentidos posibles de lo que hemos denominado como una *escena-puzzle*, esto es, una escena de la cual se intenta reconstruir una imagen general buscando fragmentos en diferentes fuentes de información. En este trabajo de desenmascaramiento representamos este evento como una fiesta de carácter nacional que incluyó elementos del repertorio cultural contemporáneo de las personas rapanui.

Palabras clave: Isla de Pascua, performance, Katherine Routledge, Henry Percival Edmunds, máscaras, festividad.

Abstract

This research is presented as a contribution to the cultural studies of Rapa Nui from a case analysis: the series of photographs of 1914 that document a multitudinous event in Rapa Nui, where several people appear disguised with canvas masks. Complementing diverse sources and methods—such as photographs, drawings, visual analysis, bibliography, and interviews—this article seeks to clarify the context and possible meanings of what we have called a puzzle-scene, that is, a scene from which we seek to reconstruct a public image by searching for fragments in different sources of information. In this work of unmasking, we characterize this event as a festival of national character, which included elements of the contemporary cultural repertoire of the Rapa Nui people.

Keywords: Easter Island, performance, Katherine Routledge, Henry Percival Edmunds, mask, celebration.

Introducción

Esta investigación es un acercamiento y puesta en valor de una serie de fotografías que muestran la utilización de máscaras en una festividad realizada en 1914 en la isla de Rapa Nui; territorio insular que se encuentra en el océano Pacífico, aproximadamente a 4.200 kilómetros al sureste de Tahití y a 3.670 kilómetros al suroeste de las costas chilenas desde Valparaíso, y que depende política y administrativamente del Estado chileno desde 1888. Cabe señalar que en términos geográficos y culturales la isla es parte del triángulo polinésico, donde las poblaciones comparten estructuras lingüísticas similares, en rapanui se llama *Vanaʻa Rapanui*.

Las investigaciones realizadas en Rapa Nui se han centrado –durante el siglo xx, principalmente– en el patrimonio cultural material de la isla (Muñoz, Seelenfreund y Fajreldin 92). Estas investigaciones desvincularon a las poblaciones actuales de la construcción de los complejos *ahu-moai*, estableciéndose una diferencia entre lo que pertenecía a la población antigua de la isla –aquella que se desarrollaba antes de la llegada de los misioneros católicos– y la población a la que se enfrentaron las y los investigadores y visitantes durante el siglo xx.

Por esta razón, las máscaras en Rapa Nui cuentan con escasa documentación, pese a estar frente a los ojos y cámaras de investigadores e investigadoras que estuvieron en el territorio. Este artículo busca poner a disposición información sobre las máscaras en Rapa Nui para abordarlas como manifestación cultural significativa, dado que estas son parte de los usos, representaciones, expresiones, conocimientos, técnicas, instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que se transmiten de forma intergeneracional. La lectura que realizamos desde materiales históricos, antropológicos y estéticos, desde la hermenéutica, nos permitió realizar con sutileza (y con cierto riesgo) una lectura interpretativa del momento histórico y de las materialidades que allí se presentan.

Los orígenes del estudio sobre el uso de máscaras surgen en paralelo a los estudios de la cultura y su historia. Las máscaras han sido utilizadas en todos los continentes desde épocas antiguas. Si nos remontamos al origen de la palabra *máscara*, encontraremos evidencia en el teatro de la antigua Grecia, donde se utilizaban estos objetos, que tenían un orificio en la boca que provocaba que la voz fuese amplificada. Estos artefactos fueron nombrados como *prósōpon*, que significa «delante de la cara», «máscara». Cuando la palabra se traslada al latín queda como *per-sonare*, sonar a través de, por lo que, siguiendo el origen etimológico, la palabra *persona* proviene de lo que hoy conocemos como *máscara* (Betancur; Gaitán; Gelio).

La antropología y la sociología han desarrollado una serie de estudios sobre máscaras en diferentes territorios, podemos mencionar los estudios: *Los Juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* de Roger Caillois (2015); *Les masques* de Georges Buraud (1948); y *Sociología y Antropología* de Marcel Mauss (1991). En especial cuando trata la noción de persona, *El poder en escenas, de la representación del poder al poder de la representación* de Georges Balandier (1994); y el trabajo teórico y etnográfico de *La vía de las máscaras*

de Lévi-Strauss (2000), entre otros. Encontramos también descripciones y referencias respecto al uso de máscaras en estudios etnográficos, como los de Franz Boas entre los Kwakiutl (1897); de Marcel Griaule (2004) entre los dogón de Malí; y las máscaras maoríes y guaicurú de Lévi-Strauss (1995), entre otros. La antropología ha contemplado el estudio del uso de las máscaras desde diversos enfoques. Uno importante ha sido el de los contextos rituales, donde las máscaras pueden ser artefactos que ocultan el rostro de las personas, que permiten representar o encarnar ancestros, animales totémicos y espíritus, entre otros. También ha sido enfocado el tema en tanto objeto de arte y, por lo tanto, como un lenguaje con estructura y sentido. Se pueden establecer entonces dos vías principales para comprender el uso de la máscara: encarnar y disimular. Bajtin, en su análisis del carnaval –en los inicios de la modernidad europea–, explica cómo la disimulación del rostro y el anonimato permitían romper tabúes, tener conductas prohibidas comúnmente, y expresa las transferencias, la metamorfosis y el traspaso de fronteras naturales (34).

En el Pacífico occidental encontramos diferentes tipos de máscaras en la cultura Sepik de Papúa de Nueva Guinea, utilizadas en ritos de paso (Stewart). En las islas Mortlock, de Micronesia, se registra el uso de máscaras de carácter «dramáticas» en blanco y negro, las que son usadas por personas en diferentes escenas rituales o dispuestas como adornos/artefactos en el frontis de las casas (Kaepler). En Polinesia hay una baja documentación acerca del uso de máscaras, aunque existe una especificidad en las formas materiales adoptadas en tales objetos, tratándose a veces de «símil-máscaras» (Teilhet 192), por ejemplo, el uso de antifaces o similares. Sin embargo, se daba, por ejemplo, la celebración del festival de máscaras *Pare'eva* en Islas Cook, la que cuenta con objetos conservados en el Museo de Nueva Zelanda de principios de siglo xx (Durrant). Evidenciamos, también, el uso de máscaras en Tahití –Islas de la Sociedad– durante la ceremonia del *Heva o heiva no meduah*. Aun así, estas aseveraciones pueden ser discutidas a partir de lo que se entiende por máscara, en términos de disimulación completa o parcial de la cara y de la identidad que pueden generar en los grupos (Teilhet 192).

La isla de Rapa Nui fue conocida en Occidente tras el viaje del navegante holandés Jacob Roggeveen en 1722. Entre los siglos xviii y xix arribaron a la isla una serie de embarcaciones con diferentes fines científicos, esclavistas y coloniales. En 1888 el representante del Estado chileno, Policarpo Toro Hurtado, firmó un tratado con los habitantes locales, que en última instancia derivó en el arriendo y la explotación comercial de la isla por compañías ganaderas chilenas y extranjeras hasta mediados del siglo xx (Fischer). Es en este último contexto en el que se encuentran las imágenes que presenta el *corpus* central de este estudio.

Se muestran 6 fotografías, de las cuales 5 fueron tomadas por Henry Percival Edmunds, entonces administrador de la Compañía Explotadora de Isla de Pascua (CEDIP). H. P. Edmunds generó el primer gran *corpus* fotográfico de Rapa Nui, con más de 300 imágenes cuyas reproducciones se pueden encontrar físicamente entre el Museo B. P. Bishop en Hawái, en la Universidad de Hawái, sede Honolulu, y en el Museo

Histórico Nacional de Santiago de Chile (Arriagada, «Representación fotográfica»). La última imagen que exponemos en esta investigación fue capturada probablemente por Katherine Routledge o el fotógrafo que la acompañaba en su investigación. Routledge fue la primera mujer en realizar estudios arqueológicos en el Pacífico, en el contexto de la expedición *Mana*, iniciativa inglesa que trajo consigo antropólogos, geógrafos, fotógrafos y ayudantes de campo. Estas seis imágenes datan de 1914, año particularmente documentado en la historia Rapa Nui, ya que cuenta con una serie de hitos locales, nacionales e internacionales que resultan interesantes de recordar para empapar a la o el lector de este momento histórico.

En este periodo –fines del siglo XIX y primeras décadas del XX– las personas pertenecientes a la sociedad rapanui se encontraban confinadas a habitar el espacio de Haña Roa, territorio de algunos cientos de hectáreas que fueron delimitadas con un muro de piedra por la administración de la Compañía Merlet en 1896, sobre la base de un acuerdo con el Fisco chileno, pero ignorando los acuerdos previos del Estado con la sociedad rapanui (Foerster et al. 2014). Luego, en 1903, se llevó a cabo una compraventa de esta empresa, que pasó a llamarse Compañía Explotadora de Isla de Pascua (CEDIP), y que se quedó en el territorio hasta la década de 1950. El Estado debía impulsar el desarrollo de la isla, pero, durante 60 años y más, su presencia fue precaria, y los misioneros y negociantes extranjeros fueron los agentes más presentes en la isla (Porteus).

Es bajo el contexto de la Compañía Explotadora de Isla de Pascua que en 1905 arribó al territorio Henry Percival Edmunds, con 27 años y originario de Hampton, Inglaterra. H. P. Edmunds llegó para ser administrador de dicha compañía y, además, cumplir el rol de subdelegado marítimo, por lo tanto, era también un representante del Estado chileno en el territorio. Edmunds creó lazos importantes con la comunidad local, estableció relaciones de alianza matrimonial con dos mujeres rapanui, y dejó una descendencia de nueve hijos e hijas (Conte; Delsing).

En 1914 se tomaron las fotografías, año en que llegó a Rapa Nui la Expedición *Mana*, a cargo de Katherine Routledge, quien llegó junto a su esposo, William Scoresby Routledge, Frank T. Green, Ronald David Ritchie y Thomas R. Bailey¹ (Van Tilburg). Ese mismo año se gestó la rebelión encabezada por la catequista María Angata Veri Tahī, hito que se produjo debido a las condiciones de explotación colonial instauradas por la empresa ovejera, caracterizadas por tener a la población confinada a un reducido espacio de la isla y obligarla a trabajar para la compañía, prohibiendo de esta manera que los rapanui desempeñaran prácticas productivas tradicionales como la pesca, cultivos, etcétera (Edwards 22; Foerster, «Compañía Explotadora» 127; Moreno Pakarati).

1 Routledge y Scoresby embarcaron como científicos de la expedición. Frank T. Green se desarrolló como fotógrafo de la expedición hasta la rebelión de Angata. David R. Ritchie, por su parte, fue el ingeniero y fotógrafo de la expedición, y Bailey quien ofició de cocinero (Van Tilburg).

Tras la rebelión de 1914, el 5 de agosto de ese mismo año llegó el buque de la Armada de Chile, escuela Baquedano. Los soldados del buque procedieron a enjuiciar a algunos participantes de la revuelta, y se estableció un nuevo marco de relación entre la CEDIP y la comunidad local que suponía, esta vez, una mayor presencia del Estado chileno, representado por la Armada de Chile. La llegada del buque es relevante en nuestro estudio, ya que trae consigo a personajes que son fuentes de nuestra investigación, como José Ignacio Vives Solar, además de bienes como telas y materiales de construcción, y servicios como la escuela, todos elementos que repercuten en la escena e historia rapanui.

En cuanto a la perspectiva, el presente estudio se enmarca en las reflexiones epistemológicas que entienden que las fotografías pueden ser leídas e interpretadas como imágenes, en este caso enmarcando su contexto de producción y analizándolas desde un enfoque antropológico. Además, hay ciertas limitantes de la fotografía en tanto ventana a un momento, a una realidad –punto que buscamos desentrañar en este estudio–, lo que tiene que ver, principalmente, con las limitaciones propias tanto del contexto y subjetividad de quien toma la fotografía como del aparato técnico de mediación para la captura de la imagen, la cámara fotográfica (Flusser; Soulages; Concha, *La desmaterialización fotográfica*).

Entendemos, por tanto, a la fotografía dentro de este estudio como un dispositivo utilizado para acercarse y representar ciertos momentos, actividades, paisajes y personas, siempre cruzado por el punto de vista de la o del fotógrafo, quien tiene un contexto y una elección al momento de realizar un determinado encuadre que aísla una parte de la escena, tanto para quien fotografía como para quien observa. Comprendemos entonces que las prácticas que analizaremos continúan más allá de los límites de selección producidos por los encuadres propios de las fotografías, a partir de la idea de lo que se encuentra «fuera de cuadro» (Bajas y Alvarado; Alvarado y Möller).

El estudio de las fotografías nos permite acceder a una pequeña ventana para mirar a un acontecimiento que ocurrió en el pasado (Margarita Alvarado, comunicación personal, 2021). Pero, entendiendo las limitaciones subjetivas y técnicas propias del aparato fotográfico, nos preguntamos: ¿En cuál contexto histórico-cultural se usan las máscaras de las fotografías de 1914 en Rapa Nui? ¿Qué podemos saber acerca del significado que tuvo el uso de estas máscaras? El objetivo de esta investigación es conocer el contexto de uso de máscaras en las fotografías de 1914 capturadas en territorio insular y, luego, desentrañar sus significados.

A modo de hipótesis, consideramos que el contexto de uso de máscaras en las fotografías de 1914 da cuenta de un acto performativo que manifiesta una hibridación (Canclini 111) entre lo que podría haber sido una ceremonia antigua, de carácter precolonial/precontacto y, a su vez, una práctica contemporánea que se encontraría adecuada cultural, moral y éticamente por los estándares del catolicismo y la cultura occidental. A partir de lo anterior, buscaremos conocer el sentido dado tanto en el pasado, por la antropología, como hoy, a través de la historia oral.



FIGURA 1

Grupo de personas con máscaras apostadas de frente a la cámara.
Fotografía de Henry Percival Edmunds. Universidad de Hawái, Mānoa, 1914.

El artículo se encuentra dividido en cuatro secciones. En la primera se expone información sobre las fotografías que son objeto de esta investigación, junto a un análisis y conexiones históricas, además de usar otros materiales, como dibujos y fotografías actuales sobre algunas de las máscaras que se encuentran conservadas en los depósitos del Museo Británico. Posteriormente, en la segunda sección nos adentramos en la existencia de máscaras en la isla; y en la tercera sección discutimos con la bibliografía histórica y con los relatos recogidos en la historia oral, pues hay una cultura con manifestaciones actuales y que desde el presente puede caracterizar estos objetos-máscaras. Finalizamos con una reflexión en torno al uso que tuvieron las máscaras en la festividad acontecida en 1914 en Rapa Nui, abriendo posibles líneas de investigación futura en torno al tema.

Fotografías de máscaras en Rapa Nui (1914)

Esta investigación antropológica presenta una lectura interpretativa y un análisis de datos sobre un conjunto de materiales de archivo histórico. El método combina una observación minuciosa de las fotografías, en una especie de arqueología de la imagen, con el análisis bibliográfico de fuentes principalmente históricas y antropológicas, junto a la utilización de técnicas de recopilación de información cualitativa, tales como



FIGURA 2

Mujeres cantando y/o recitando junto a personas con máscaras. Mismo fondo que en figura anterior. Fotografía de Henry Percival Edmunds. B. P. Bishop Museum, Hawái, 1914.

entrevistas semiestructuradas y conversaciones con personas adultas mayores y jóvenes rapanui, así como investigadoras e investigadores contemporáneos. La multiplicidad de fuentes se justifica por la escasa información disponible respecto a lo que hemos querido denominar como *escena-puzzle*. Así, unimos diferentes materiales que permiten una comprensión y visión de conjunto sobre el uso de las máscaras en Rapa Nui. El empleo combinado de fuentes primarias y secundarias, escritas y orales, nos permitió formular un análisis que enreda voces y relatos pasados y presentes.²

A partir del estudio en diferentes fondos documentales con fotografías de principios del siglo xx de Rapa Nui, seleccionamos un corpus de seis fotografías relativas a una ceremonia de 1914 donde se observan a personas usando máscaras³ en un contexto festivo, emplazados en lugares ocupados por agentes coloniales en la isla. Son representaciones estéticas que nos han provocado una serie de interrogantes respecto al uso, origen, materialidad, festividad y ritualidad que pudo existir en relación con el uso de estos objetos-máscaras.

2 Esta publicación es el resultado de tres años de investigación, la que se desarrolló tanto en Rapa Nui como fuera del territorio insular, especialmente durante el último periodo, que estuvo marcado por la pandemia de COVID-19. Esta situación nos obligó a optar por métodos virtuales para finalizar esta investigación.

3 Se consultaron archivos documentales en las siguientes instituciones: Universidad de Hawái, B. P. Bishop Museum, Colección MAPSE, British Museum y Museo Histórico Nacional de Santiago. Asimismo, estas imágenes están en un formato físico en aquellas instituciones, pero para los fines de esta investigación accedimos a ellas solo de manera digital.



1. Muita Niare. 2. Catalina Vaka Ariki («Te Hanga»).
- 3, 4. Isabel Pakomio Kiotahi («Vai Unu Renga»).
- 5, 6. Mariana Huki Kaituoe («Arariku»). 7. María Ika Tetono («Engepito»). 8. Lucas Tuki Kaituoe («Tuko»).
9. Antonio Haoa Pakomio («Koropā»). 10. Raimundo Huki Kaituoe («Remuta»). 11. Margarita Huki Kaituoe («Nguhi»).
- 12, 13. Bartolomé Rangitaki («Mahanga»).
14. Buenaventura Fati Rongopua. 15. Parapina Araki Bornier. 16. Juan Tepano Rano («Pararé»).
17. Carolina Bornier. 18. Magdalena Pakomio Angata («Mamoe»).
19. Urbano Manava. 20. Fortunara Huki Kaituoe («Rere 'ao Vera»).

FIGURA 3

Identificación de personas de la figura anterior de 1914. Clave realizada por Cristián Moreno Pakarati, 2021.



FIGURA 4

Mujeres vestidas de blanco, hombres vestidos de marinos y personas con máscaras. Fotografía de Henry Percival Edmunds. Colección MAPSE, Rapa Nui, 1914.

La figura 1 presenta a un grupo aproximado de 30 personas que tienen puestas máscaras y largas telas que cubren sus cuerpos. Otros individuos usan sombreros de copa y de marinos chilenos. Algunas niñas y niños, ubicados en la parte derecha de la escena, cuentan también con vestimenta blanca y sombreros. Las personas que se encuentran de pie llevan máscaras de formas alargadas y aspecto antropomorfo, mientras que aquellas que se encuentran en cuclillas utilizan máscaras de aspecto zoomorfo. En el suelo, se pueden observar al frente algunas piedras y pasto seco, y, en la parte posterior, el uso del entorno a modo de escenario. Al reverso de la imagen se registró la descripción: «Native “masked” part of a church holiday performance».⁴

4 Traducción: «Nativos “enmascarados” como parte de una actuación durante un feriado». Se puede interpretar *church holiday* como una celebración vinculada a una comunidad religiosa.

En la figura 2 se observan mujeres sentadas en el piso, cubiertas con telas blancas y sombreros de copa. Por la expresión de sus rostros, probablemente se encuentran cantando o recitando. A los costados de la imagen podemos ver a personas con máscaras (las mismas que observamos en la figura 1 y algunos hombres con sombreros de marino, además de un hombre cubierto con una tela negra casi en el centro de la imagen. Al reverso de la fotografía aparece inscrito: «Dancing, dancing with modern masks, possibly derived from an ancient custom».⁵ Se repiten elementos del escenario vistos en la figura 1, por lo que podemos inferir que ambas fotos pertenecen al mismo momento.



Las personas retratadas en estas fotografías han sido identificadas por diferentes investigadores e investigadoras. Reproducimos aquí la identificación hecha por Victoria Rapahango para los estudios de genealogía e identificación de personas en fotografías de Grant McCall, posteriormente revisada y complementada por el historiador rapanui Cristián Moreno Pakarati. Existe otra versión de la fotografía expuesta en la figura 2 que se caracteriza por tener el foco levemente desplazado hacia el lado izquierdo de la imagen, lo que suma a una persona más en esta representación, tal como se observa en la figura 4. Es muy posible que nos encontremos frente a una copia re-encuadrada tomada desde el positivo de la imagen

FIGURA 5.

William Scoresby y personas con máscaras. Fotografía de Katherine Routledge. British Museum, Londres,⁶ 1914.

En la figura 5 podemos observar a un hombre europeo, identificado como William Scoresby Routledge, frente a una persona que está cubierta de tela blanca y con más-

5 Traducción: «Baile, baile con máscaras modernas, posiblemente derivado de una antigua costumbre».

6 Imagen disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-G-T-1509, consultado el 18 de agosto de 2021.

cara zoomorfa. Atrás se observan hombres, mujeres, niñas y niños con máscaras. El escenario parece ser el mismo que en las figuras 1 y 2, ya que se vislumbra la misma vegetación, máscaras, telas y personas. El archivo del British Museum indica respecto a esta imagen: «Photograph (black and white); lantern slide; a mask dance; William Scoresby Routledge (?) on the ground outdoors, wearing a plant fiber hat, being nuzzled by a person covered in a white sheet with a mythical figure head; in the background are a row of four people also wearing mask costumes, with children and adults standing behind watching; Hangaroa, Easter Island». ⁷



FIGURA 6

Grupo de personas dispuestas en el *taupea* de una casa, el que está cubierto de telas.⁸
Fotografía de Henry Percival Edmunds. B. P. Bishop Museum, Hawái, 1914.

La figura 6 nos muestra un escenario más amplio que las fotografías anteriores. Se observa una casa con un grupo importante de personas reunidas afuera. Aparecen telas colgadas que cubren el *taupea*, formando un espacio de visión clausurada para quienes se encuentran en el exterior. En los pilares del frontis de la casa se observan ramas atadas que conforman una especie de ramada. Grandes telas, de diferentes

7 Traducción: «Fotografía (blanco y negro); diapositiva de linterna; un baile de máscaras; William Scoresby Routledge (?) en el suelo al aire libre, con un sombrero de fibra vegetal, siendo acariciado por una persona cubierta con una sábana blanca con la cabeza de una figura mítica. En el fondo hay una fila de cuatro personas también con trajes de máscara, con niños y adultos de pie detrás, mirando; Hangaroa, Isla de Pascua».

8 *Taupea*, en lengua rapanui, es el espacio delantero de las casas, el que se encuentra cubierto con techo, pero sin paredes, formando una especie de cobertizo o ramada contigua.



FIGURA 7

Grupo de personas en escena de representación de máscaras.

Fotografía de Henry Percival Edmunds. B. P. Bishop Museum, Hawái, 1914.

colores, son atadas al techo y dejadas colgando, transformando la casa en una suerte de escenario. En el fondo de la fotografía, a la derecha, se puede observar un mástil de barco usado para izar la bandera chilena, la que parece haberse ubicado cerca de la actual plaza de la Iglesia de Haŋa Roa (Cristián Moreno Pakarati, comunicación personal, 2021; Andrea Seelenfreund, comunicación personal, 2021). Dentro de las personas presentes, encontramos varias que también aparecen en las fotos precedentes. El resto del grupo está conformado en gran parte por niños y niñas. Las personas adultas, a excepción de unos hombres y de una mujer que aparece entre las telas, se encuentran en su mayoría fuera de lo que podemos observar en la fotografía. ¿Dónde estarán? ¿Dentro de la casa? ¿En el *taupea* cubierto de telas? Estas son algunas de las interrogantes que surgen a partir de la idea de que la escena continúa más allá de lo que se muestra en la imagen fotográfica. De espalda, a la derecha, vestido de blanco y usando una boina, se divisa a un hombre, que posiblemente es José Ignacio Vives Solar, primera autoridad chilena en la isla. Asumió como profesor y subdelegado marítimo, además de escribir cuentos y realizar un censo destinado a contar a los rapanui. A la izquierda, el hombre con gorro que lleva un maletín podría ser un miembro de la



FIGURA 8

Grupo de personas en la calle principal de Haña Roa. Fotografía de Henry Percival Edmunds. B. P. Bishop Museum, Hawái, 1914.

expedición *Mana* –posiblemente el fotógrafo, Frank T. Green–, y observamos al lado de esta persona a W. Scoresby. Por los elementos citados, esta fotografía pertenecería a la misma escena y muestra, a partir de una perspectiva más amplia, el momento representado en las figuras 1, 2 y 3, fotografías que, pensamos, fueron tomadas a las afueras de la casa. En el reverso de la imagen está la inscripción: «Governor's House. W. Routledge on left».⁹

La figura 7 muestra a un grupo de personas mayoritariamente de espalda, aunque son las mismas que observamos en la figura anterior. El grupo se encuentra mirando a otras personas, quienes no estarían al alcance del lente fotográfico, pero que, se deja ver entremedio, formarían al parecer un círculo de personas. A la izquierda, podemos observar nuevamente uno de los pilares del cobertizo con ramadas que aparece en la figura 6. En el centro de la imagen se observa a un niño mirando a la cámara. Hay un detalle interesante en esta fotografía, al lado derecho del niño que mira al fotógrafo, donde se observa un retazo de tela pintada que podría ser una máscara, la que se ve sobre

⁹ Traducción: «Casa del gobernador. A la izquierda, W. Routledge».



FIGURA 9.

Secuencia de tres imágenes donde aparece Mario Tuki junto a la máscara de aspecto antropomorfo. Fotografía en depósito del Museo Británico, 2019.

una tela blanca. En el reverso de la fotografía está escrito «Feast at Governor's house».¹⁰ La figura 8 nos muestra a una veintena de personas, niñas, niños y adultos, en un camino bordeado por pircas y árboles. Los árboles son las mismas higueras presentes en las fotografías anteriores (Andrea Seelenfreund, comunicación personal, 2021). Observamos nuevamente el asta de la bandera, esta vez en la parte izquierda de la fotografía, indicando que hubo un desplazamiento de las personas hacia el espacio representado en las otras imágenes. A través de conversaciones informales con miembros de la comunidad Rapa Nui, se supone que esta fotografía se ubicaría probablemente al otro lado de la pirca que aparece en la imagen precedente, que sería el camino antiguo que iba desde la caleta de Haja Roa o Tai hasta la iglesia, y que correspondería a la actual calle Te Pito o Te Henua.

Algunas de las máscaras de la escena de 1914 se encuentran de forma física en los depósitos del Museo Británico, tal cual se aprecia en estas fotografías tomadas el año 2019 [figuras 9 y 10], en las que aparece Mario Tuki¹¹ mostrando estos objetos. Estas máscaras pertenecen a la colección de K. Routledge de dicho museo, por lo tanto, es muy probable que correspondan a las usadas en dicha ceremonia.

La máscara que se muestra en la figura 9 es probablemente la misma máscara que aparece en la parte izquierda de las figuras 1 y 2 y en el fondo de la figura 5. Por su parte, la figura 10 expone imágenes de la máscara de aspecto zoomorfo que correspondería a la misma que aparece en la figura 5. La única descripción que aparece en el Museo Británico de esta máscara dice «cabeza de perro».

10 Traducción: «Banquete en la casa del gobernador».

11 Encargado del depósito del Museo Antropológico P. Sebastián Englert (MAPSE), quien tuvo la posibilidad de conocer estos objetos en un viaje de capacitación y conocimiento de objetos rapanui que se encuentran depositados en el British Museum.



FIGURA 10

Mario Tuki y máscara de aspecto zoomorfo.
Fotografía en depósito en el Museo Británico, 2019.

Las máscaras están hechas de pedazos de lona blanca, que pudo haber sido extraída de las banderas de los veleros, incluso de la misma embarcación *Mana*. Los retazos se encuentran unidos por un alambre. Ambas máscaras, antropomorfa y zoomorfa, cuentan con orificios muy pequeños que dan espacio para mirar. Los motivos de ambas figuras fueron dibujados, probablemente, con pintura industrial.¹² No conocemos si aquella pintura era de producción nacional para, por ejemplo, pintar las casas de la administración, o bien traída desde Europa por los expedicionarios. Los motivos presentan una simetría y patrón que va alternando el rojo, el azul y el blanco sobre la lona. Probablemente, estos objetos-máscaras fueron atados, como se muestra en las figuras 9 y 10, para así fijarlas a la cabeza.

Como último artefacto visual asociado a las máscaras presentamos un dibujo hecho por Juan Tepano, ofrecido a Henri Lavachery y publicado por Heyerdahl en su libro *Art of Easter Island* (1976). En la esquina inferior izquierda del dibujo, está escrita a mano la leyenda en francés que dice: «Fiesta donde Tepano». Thor Heyerdahl señala que este dibujo fue realizado por Juan Tepano cuando se le preguntó acerca del uso de máscaras en la isla, siendo el mismo Tepano el que es identificado como participante de la celebración de 1914.¹³ El dibujo quedó, sin embargo, descartado por el arqueólogo belga Henri Lavachery, responsable de la expedición científica de 1935 en la isla, por una razón desconocida, al considerarlo como información poco fiable (Heyerdahl, *The Art of Easter Island* 70). La asociación de este dibujo con la escena de máscaras de 1914 es de nuestra autoría, y no de Lavachery ni de Heyerdahl, asunto sobre el que reflexionaremos más adelante.

12 Esto se deduce de los colores, en especial del color azul, que no puede ser obtenido mediante pigmentos naturales de la isla.

13 Está identificado en la figura 3 bajo el rótulo decimosexto.

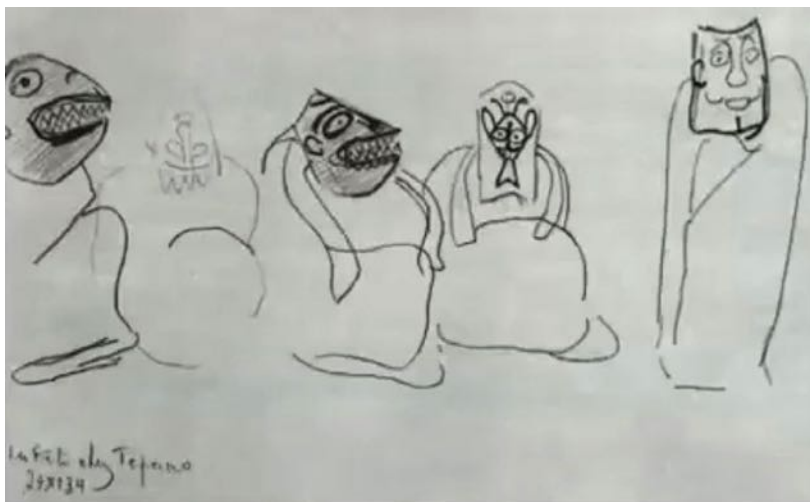


FIGURA 11

Dibujo de Juan Tepano para Henri Lavachery, 1935
(Heyerdahl, *The Art of Easter Island* 72).

Juan Tepano es, sin duda, un personaje clave de nuestra *escena-puzzle* y, más generalmente, de las máscaras en la isla. Presente ese día de 1914 en la casa del gobernador, instaba a la gente, en el parecer de la historia oral, para que efectuara ese tipo de celebración (Jacqueline Rapu Tuki, comunicación personal, 2021). Fue además el guía, traductor e informante clave de la gran mayoría de las fuentes consultadas sobre ese tema, desde los trabajos de Routledge hasta los de Métraux, pasando por los de Macmillan Brown y Englert. Además, fue mano derecha de José Ignacio Vives Solar, ya que trabajaba para él. En 1914 Tepano todavía ostentaba, designado por la Armada de Chile, el cargo de representante de los isleños que obtuvo en 1902 por ser el primer soldado rapanui en las Fuerzas Armadas chilenas (Foerster 24).

Existen dos fuentes editadas –pero que aquí consideramos escritas de primera mano– que nos sirven para caracterizar la fecha y lugar donde se llevó a cabo la escena de las máscaras. Fueron escritas por Katherine Routledge y José Ignacio Vives Solar,¹⁴ planteando dos posibilidades de fecha para esta escena: 5 de mayo o 18 de septiembre, ambas en 1914. En las notas de K. Routledge, el uso de máscaras es mencionado en dos ocasiones: 5 de mayo de 1914 y 18 de septiembre de 1914 [figura 12]. Van Tilburg (245),

¹⁴ Se trata de las notas de campo de K. Routledge y de su libro *El misterio de Isla de Pascua* (2013), así como dos artículos de José Ignacio Vives Solar (1915 y 1916).

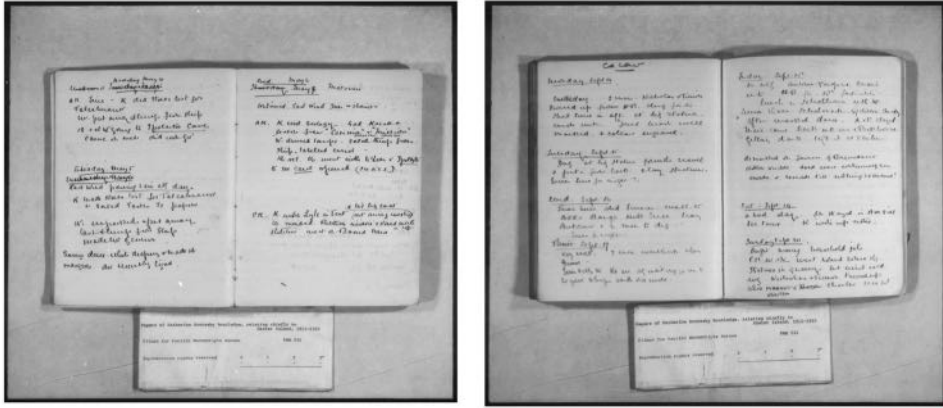


FIGURA 12

Manuscritos de Katherine Routledge de 1914. A la izquierda se muestran apuntes de mayo y a la derecha los de septiembre. Original en MAPSE, Rapa Nui.

atribuye al 5 de mayo la foto presentada en las figuras 2 y 5.¹⁵ Asimismo, la leyenda de la fotografía de H. P. Edmunds nos hizo dudar respecto a la fecha de esta festividad, ya que escribe al reverso de la figura 1 que se trataba de una «fiesta religiosa» (*church holiday*), pero las fechas señaladas no corresponden a días celebrados por el catolicismo. Sin embargo, varios elementos apuntan a considerar como fecha probable el 18 de septiembre de 1914. Por ejemplo, K. Routledge indica para esta fecha:

La *Baquedano* había traído algunas adiciones a la comunidad de la isla, uno o dos europeos para trabajar en la hacienda y un alemán que se encargaría de plantar tabaco. La llegada de este último coincidió con la declaración de guerra, y la posterior utilización de la isla por parte de su nación como base naval, lo que dio origen a variados comentarios. De todas maneras, tras lograr su cometido, que vale la pena decir consiguió sin mayor esfuerzo, no permaneció mucho tiempo más y se marchó. Un maestro de escuela de Chile se encontraba también entre los recién llegados, había sido enviado por el gobierno, trayendo consigo los materiales para construir una completísima escuela. En ella organizó la celebración del día de la Independencia chilena, el 18 de septiembre. Fue una velada muy entretenida, los nativos celebraron danzas de máscaras, moda importada de Tahití (127).

15 La foto 5, en la que aparece Scoresby con la máscara y que se encuentra en el British Museum, está también reproducida en el Anexo fotográfico n° 2 del libro de Van Tilburg (2018). Allí aparece la siguiente leyenda: «Izquierda: Scoresby en una celebración chilena en Hanga Roa, 5 de mayo 1914. La Máscara, pintada sobre tela blanca, está diseñada para representar una anguila (koreha), una criatura representada en tallados en piedra portables y en petroglifos».

Esta es la transcripción¹⁶ de las notas del 5 de mayo y del 18 de septiembre, manuscritos que se exponen en la figura 12:

Tuesday May 5	Friday Sept 18
Wednesday May 6 [crossed out]	W. self. (?????). Mana
East wind pouring rain all day	into HR for 18th festivities
K. made stores list for Talcahuano	lunch in (schoolhouse) with
+ sorted Easter Is[Island] papers	(Señor Vives) school master - 47 children 3hrs day
	after masked dance - A + P. stayed
	Marie came back with us + Packhorse
	getting dark left it at (Vaihu)

Katherine Routledge menciona como escenario de la fiesta de máscaras a la «nueva escuela», que a la vez era la casa de José Vives Solar. Esta, cuenta Routledge, fue construida con material entregado por el buque Baquedano, de la Armada chilena, el que arribó a la isla el 4 de agosto de 1914. Esto permitiría descartar, por tanto, la fecha del 5 de mayo. Entonces, la nota de Routledge del 5 de mayo puede hacer referencia a otro momento en el que se usaron máscaras durante su visita al territorio insular, pero no sería el que se representa en las fotografías. Esto podría indicar, además, que las fiestas con máscaras no eran algo fuera de lo común en la isla (Cristián Moreno Pakarati, comunicación personal, 2021), y quizás, quién sabe, daban cuenta de prácticas precontacto europeo. José Ignacio Vives Solar, en su artículo «La isla de las estatuas» (1916), reproduce las fotografías expuestas en las figuras 1, 2 y 5. Notoriamente, las fotos no se encuentran descritas ni contextualizadas con el texto. Sin embargo, las leyendas expuestas sobre las fotografías dicen: «fiesta del 18» para dos de las imágenes, y «fiestas patrias» para la restante. También en su artículo de 1915, «La Isla de Pascua», rememora su llegada y recuerda haber preparado en septiembre un nuevo tipo de fiesta para la isla:

En este entretanto el señor Vives daba fin a su edificio y se anunciaban el 18 de septiembre. El señor Vives preparó una fiesta que Pascua vería por primera vez. Al amanecer la bandera chilena se izaba en el único edificio fiscal, en medio del clamoreo de sus habitantes y el saludo de catorce tiros de carabina. Por la tarde ofreció un banquete a los huéspedes ingleses, en que se bebió licor de piñas, árboles nacidos en las faldas del volcán Rano Kau, que hace de la isla un panorama hermosísimo. El acto lo amenizaba una orquesta, compuesta de acordeón, tambores y tarros de parafina.

16 Esa transcripción fue efectuada con la ayuda de William Kelleher (orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8368-6404>).

Los últimos elementos que se muestran a favor de fechar las fotografías en lo que sería la primera celebración del 18 de septiembre en Rapa Nui son generados por el contexto que permite vislumbrar el análisis mismo de las imágenes. Retomando las notas de campo de K. Routledge, la del 5 de mayo describe un día muy lluvioso, «pouring rain all day». Si efectivamente fue un día lluvioso, se evidenciaría en las fotografías, pero tanto las telas como el suelo y las personas al exterior de la casa indican un tiempo bastante clemente o, por lo menos, no tan lluvioso. Un contexto dieciochero explicaría, por otra parte, las ramadas atadas a la casa y la lejana bandera flameante, mencionada en el artículo de *Zig-Zag*.

La casa que aparece en la figura 6 sería la escuela y también «la casa del Gobernador», como aparece en las leyendas de las fotografías presentadas en las figuras 6 y 7. Una última referencia al lugar presente en otra fotografía del *corpus* de H. P. Edmunds, perteneciente a la colección del B. P. Bishop Museum, la menciona como «la casa de los chilenos». Por tanto, estas referencias estarían relacionadas con un mismo lugar. La casa estaba efectivamente destinada, inicialmente, a cumplir la misión de escuela, de la misma manera que José Ignacio Vives Solar fue enviado en calidad de profesor a la isla, lo que coincide con las notas de K. Routledge sobre la función que tuvo la casa (*47 children 3hrs day*). Sin embargo, con la misión de gobernador marítimo que pasó a asumir José Ignacio Vives Solar luego de la rebelión encabezada en junio de 1914 por María Angata Veri Tahī, este inmueble se volvería rápidamente conocido como la «casa del Gobernador» o «de los chilenos», refiriéndose así a la nacionalidad de las personas que ocupaban la propiedad que dejó de funcionar como escuela.¹⁷ Se conocen varias fotografías de años posteriores de esta casa, en la misma colección de fotografías de H. P. Edmunds, donde se puede apreciar el cambio en la vegetación del patio, la aparición de enredaderas y de un pequeño *moai*.

A continuación, mostramos dos imágenes, una corresponde a un dibujo realizado por K. Routledge donde se aprecia el asta de la bandera junto a la iglesia –hito que se deja ver en la panorámica de las fotografías analizadas–, la otra es un mapa del sector de Haña Roa, donde indicamos el lugar de la escena y posicionamos los lugares que corresponden a las diferentes fotografías y objetos.

17 Es producto de la rebelión que se decide separar física y administrativamente a la Compañía del cargo de subdelegado marítimo, que antes se confundían. José Ignacio Vives Solar, nombrado representante del Gobierno de Chile y subdelegado marítimo, instaló su casa cerca de la caleta de *Haña Roa o Tai*, y no cerca de la administración de la Compañía, en *Mataverī* (Cristián Moreno Pakarati, comunicación personal, 2021). Parte de la misión del subdelegado de turno, y de su esposa, consistía también en proveer instrucción a las y los niños (Cristino y Fuentes 43 y 135).



FIGURA 13

Dibujo de Hanga Roa en 1914, donde se distingue el asta en que se iza la bandera frente a la iglesia. K. Routledge.¹⁸

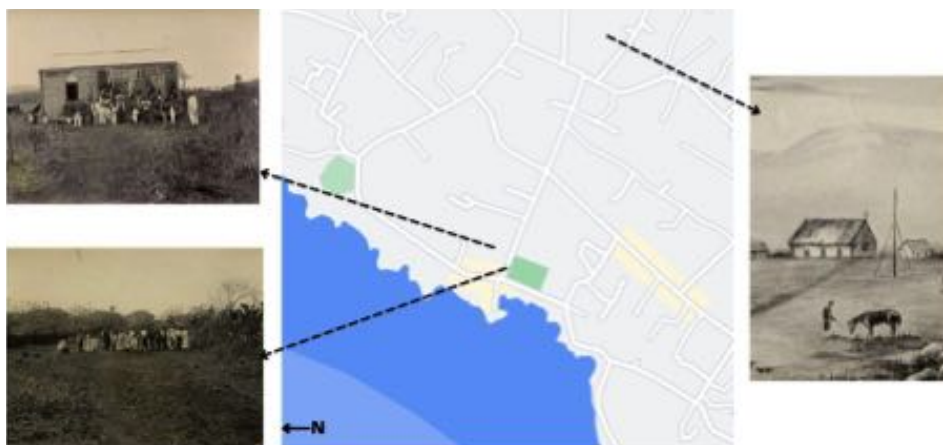


FIGURA 14

Mapa de Hanga Roa, extraído de Google Earth, con la ubicación de lugares relevantes de la escena representada en las imágenes. Elaboración propia.

Construir un mapa con la posición de algunas de las fotografías –a partir de los relatos que personalmente nos dio Cristián Moreno Pakarati en 2021, y con las referencias que aparecen en los manuscritos de K. Routledge– permite contextualizar el lugar de la festividad, y con ello demostrar que esta fiesta de uso de máscaras ocurrió en un espacio transitado por la población de aquella época.

18 Disponible en : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hanga_Roa_Village_Native_houses_and_church_Rano_Kao_in_the_distance_The_Mystery_of_Easter_Island_published_1919.jpg

A propósito de la existencia de máscaras en Rapa Nui

Hemos realizado en las secciones anteriores una primera caracterización visual e histórica de las fotografías, definidas como una escena de máscaras ejecutada por personas rapanui afuera de la casa del subdelegado marítimo, José Ignacio Vives Solar, durante un 18 de septiembre. Ante tal escena, y por la escasez de fuentes primarias que la referían, surge la necesidad de repasar los antecedentes bibliográficos que tratan sobre el uso de máscaras en la isla. Nos enfocamos en revisar los estudios antropológicos e históricos que exponen el uso de máscara en Rapa Nui.

La existencia o no de una tradición de máscaras en los tiempos de precontacto europeo de la isla es todavía debatida. La vida festiva y ritual local fue, y es todavía, muy densa, y presenta un amplio abanico de celebraciones.¹⁹ Varias fiestas²⁰ adoptan una fuerte teatralización (Fortín, «Tensions and Possibilities»), momentos durante los cuales se pudo haber usado máscaras. Por un lado, encontramos las primeras menciones a una posible existencia de máscaras con J. MacMillan Brown, que en su libro indica la existencia de máscaras de *mahute* que representaban animales –gaviota, foca y perro–, las que servían para simbolizar y tejer relaciones. El primer término que estos investigadores señalan fue la palabra *nari nari*, que significa disfraz. Hoy en día, esta palabra tiene una vigencia notable, designando el acto de disfrazarse –los antifaces, máscaras y figuras de *mahute*²¹ fabricadas en la actualidad–, así como el desfile efectuado al final de la *Tāpati Rapa Nui* (Milin, «Reinas de las fiestas»). Alfred Métraux (1940) menciona el término *manu-uru* para máscara, señalando, por otra parte, la hipótesis de la existencia de «sociedades secretas» de personas enmascaradas llamadas *Aāmai*, basándose en una leyenda de la historia antigua.²² Métraux es, sin embargo, bastante prudente frente a estos datos entregados por Juan Tepano, y atribuye estos saberes al conocimiento posterior que tuvo Tepano al viajar a Chile y presenciar celebraciones con máscaras (Métraux 140). Por su parte, Thor Heyerdahl (1976), en su libro *Art of Easter Island*, encuentra similitudes entre los petroglifos y una máscara dibujada por Juan Tepano, lo que podría ser una prueba más de la existencia de máscaras de *mahute* en la isla, las que podrían haber desaparecido debido al rápido desgaste de este material.

El texto del etnólogo Thomas Barthel («Masken und Theaterwessen») es la única referencia que se enfoca exclusivamente en el uso de máscaras en la isla, y donde se

19 En la actualidad se destacan la *Tāpati Rapa Nui*, fiesta que se celebra entre fines de enero y principios de febrero de cada año; *Mahana o te reò*, el día de la lengua Rapa Nui; y más de veinte curantos (*umu*) religiosos.

20 Buscando un equivalente para el término «fiesta», nos encontramos con el término genérico *koro* (Fuentes). Con un sentido similar, encontramos también la palabra *oroꝑoro* (Martínez).

21 El término *mahute* es usado en Rapa Nui para designar el textil fabricado con corteza de morera.

22 La leyenda señalada está igualmente recopilada por K. Routledge, aunque con una variación significativa, ya que no considera la utilización de máscara en su versión, sino de pintura facial para la disimulación de los *Aāmai* (Routledge; Teilhet). Cabe señalar que, al contrario, J. MacMillan-Brown descarta que en Rapa Nui las máscaras tuvieran esta función de ocultación tal como se hacía en sociedades secretas.

sostiene con mucho vigor la existencia de aquellas en los tiempos precontacto con Occidente. Barthel trabajó principalmente con el testimonio de Leonardo Pakarati –hijo del catequista Nicolás «Ure Potahi» Pakarati– y con las notas de campo de A. Métraux para «extraer nuevos datos de la oscuridad de esta “cultura de la memoria”» (Barthel, «Masken und Theaterwessen» 653).

De manera general se vincula en su texto el uso de la máscara con la ceremonia del *paīna*, o *koro paīna*, donde genera una descripción detallada del dispositivo escénico de esta fiesta. La vinculación entre máscaras y *paīna* es algo recurrente en diversas fuentes y un elemento puede explicar este punto: el ritual del *paīna* está ampliamente documentado en fuentes escritas del siglo XVIII, lo que indica que esta festividad era celebrada antes del contacto con misioneros católicos (Agüera e Infanzón 6; De Langle 99; Eyraud 65).

Paīna es una fiesta antigua de carácter funerario donde se honra a un difunto.²³ En aquella celebración se construía un lugar para el ritual cerca de un *ahu*, y se procedía a la edificación de un tipo de maniquí de gran tamaño. Tanto la fiesta y el espacio físico como el maniquí eran denominados *paīna* (Routledge 258, Barthel, «Masken und Theaterwessen» 657). En los relatos tempranos de De Langle, Agüera e Infanzón, encontramos una descripción del maniquí en la que se lo presenta como una figura humana de aproximadamente tres a cuatro metros, cubierta con *tapa* (tela creada a partir del trabajo con fibras vegetales, en este caso con *mahute*), y rellena con juncos y pasto. Seelenfreund (*Vistiendo Rapa Nui*) indica que la envoltura en *tapa* constituye un acto ritual, permitiendo cerrar ciclos en contextos de muerte-resurrección. De ahí derivaría posiblemente el nombre de la festividad, *pa'i na'a*, que remite a envolver algo que se oculta. Este maniquí era llevado a la vida por el pariente que ofrecía la fiesta, quien se introducía por detrás de la figura, que estaba hueca por dentro. Como muchas manifestaciones y celebraciones rapanui, el *paīna* contemplaba durante varios días un intercambio de comida, distribución de pollos, cocimiento de alimentos en un *umu* y la realización de bailes y cantos *ríu*, *ute* (Eyraud; Englert 149).

Sin embargo, y como ha señalado Teilhet, es difícil establecer si el *paīna* puede describirse como máscara –por su tamaño, su función, etc.–, y aún más saber si esta fiesta nos puede ayudar a descifrar nuestra escena. Si bien no se encuentra registrada en el *paīna* el uso de máscara propiamente tal, la personificación del difunto tras el maniquí da cuenta de la existencia de una situación teatral donde una persona se disfrazaba para convertirse en un otro, borrando de esa manera la frontera entre las personas vivas y las muertas. Cabe también destacar, entre las conexiones posibles, la postura y disposición que adoptan los cuerpos –arrodillados, las manos en las piernas, con una

23 La única interpretación que no coincide en este punto es la del capuchino Bienvenido de Estella (62), quien no menciona la asociación del *paīna* con la muerte de un pariente, sino con una realización anual durante la primavera. Las otras fuentes indican más bien al verano como periodo de realización de esta fiesta, y tienden a asociarla a la realización de un *koro paīna* a un hijo, en memoria de su difunto padre (Routledge; Métraux; Fortín, «The Development of Theatre»). Heyerdahl (*The Art of Easter Island*) estima, por su parte, que el *paīna* puede ser visto como la continuación de un culto a los ancestros.

separación espacial entre hombres y mujeres–, pose que denota una indudable postura de canto. Por otro lado, en cuanto a las divergencias, su asociación a lo funerario la aleja definitivamente de las circunstancias de las fotografías de 1914.

Otra celebración con formas dramáticas donde se menciona el uso de máscara es el *koro ei*. Estas fiestas se presentaban como una competencia de cantos de burla, actividad que servía para resolver conflictos, además de crear instancias recreativas para la comunidad (Fortín, «The Development of Theatre» 33). La burla y lo burlesco eran aspectos importantes de las celebraciones de antaño, destacados repetidamente por el misionero H. Roussel, entre otros. El *ei* era convocado entre dos individuos o grupos –familia, *mata*– con el fin de saldar algún odio o afrenta. Sebastián Englert escribe, a partir de lo referido por Juan Tepano, que la persona que quería organizar un *ei* contra otra tenía que conformar una alianza, meta por la cual era necesario proceder a la distribución de comida (34). El contenido de los cantos *ei* han sido descritos como «groseros», tanto por Englert como por Papa Kiko (Luis Avaka Paté). La profesora, cultora y presidenta de la Academia de la Lengua Rapa Nui, Jacqueline Rapu Tuki, nos señaló varios elementos acerca de aquello, indicando que el *ei* estaba a menudo enfocado en la sexualidad –los actos sexuales y la fisicalidad de los genitales–, y en el que estos temas eran una fuente de inspiración para burlarse y ofender a su contrincante. Por otra parte, estas fiestas habrían incluido máscaras como disfraz para permitir el anonimato y, por ende, decir cosas que no se podrían haber dicho «a la cara» (Jacqueline Rapu Tuki, comunicación personal, 2021). A la llegada de Englert, en 1935, se habría prohibido la realización de los *ei*; de los últimos *ei* que se habrían realizado son los que se relatan para 1922 entre Juan Tepano y Verónica Mahute, el que fue narrado por Papa Kiko a Dan Bendrupts (41). Este enfrentamiento artístico, que valoriza la creatividad y la capacidad de cantar, existe en la actualidad en la competencia del *koro haka opo* de la *Tāpati Rapa Nui* (Milin, «Le déploiement de l'identité»).

Se puede también destacar la ceremonia festiva del *miro'ō'one*, que se desarrolló hasta mediados del siglo xx. Esta festividad consistía en la recreación de una «vida de buque» europeo, se construían naves «de tierra» en madera y se llevaban a cabo representaciones de marineros (*mataroa*) bajo las órdenes de un «capitán» (Métraux 351). El *miro'ō'one* es una celebración que se ejecutaba durante un día entero en Haŋa Roa y en el leprosario, allí se festejaba con alimentos, cantos, entre otros (Pakarati 121). Si bien las referencias e imágenes que obtuvimos de aquella escena no indican uso de máscaras o símil, esta ceremonia comparte con las precedentes algunos elementos como el disfraz, la encarnación y la teatralización (Fortín, «Tensions and Possibilities» 127). Otra característica que la hace interesante para el momento de 1914 es que se trata, por su uso de la imitación y apropiación, de una «cultura del contacto» (Pollard, Paterson y Welham 574) frente a un otro occidental, donde se observa una dinámica capacidad de agencia y creatividad frente a una presencia ajena que produce modificaciones en la vida cotidiana de los pueblos.

Al destacar estas celebraciones, que ocurrieron en tiempos similares a nuestra escena, queremos mostrar un entorno festivo que se puede comprender como contexto

del acontecimiento analizado. De manera general, las máscaras en Rapa Nui parecen ubicarse en contextos festivos y rituales. Estas fiestas tuvieron propósitos y realizaciones divergentes, e indican elementos de un quehacer ceremonial, de encarnación, disfraz y disimulación que podemos evidenciar en las fotografías expuestas.

Relatos y silencios de la antropología en Rapa Nui

En este artículo hemos expuesto el material recopilado en torno a las máscaras en Rapa Nui: fotografías de principios de siglo xx, fuentes históricas, registros actuales de los objetos, trabajo de campo y conversaciones con personas de la isla. ¿Por qué resulta relevante señalar esto? Porque existe una escasez relativa respecto de las fuentes y la escena de las máscaras. Recolectamos entonces diez testimonios de personas pertenecientes al pueblo rapanui y de investigadores e investigadoras sociales de la isla. Los relatos de estas personas se realizaron a partir de la búsqueda de información con quienes han manifestado tener algún tipo de conocimiento e interés en esta temática.

Resulta sorprendente que la escena y sus máscaras no produjeron una interpretación más profunda por parte de K. Routledge, quien se limitó a caracterizarla como «moda importada de Tahití».²⁴ Asimismo, el relato de José Vives Solar, a pesar de ser ilustrado con las fotografías, no da mayor contexto. El desinterés relativo de contemporáneos de la escena desemboca en que autores y autoras posteriores vayan descartando la escena de 1914 como una expresión cultural rapanui relevante, lo que equivale a algo prístino. J. Macmillan Brown no la menciona, a pesar de las grandes similitudes entre el uso antiguo que él plantea para las máscaras –representación de ciertos animales para propiciar las interacciones con ellos– y lo que se puede ver en las fotografías. De la misma manera, A. Métraux y H. Lavachery, quienes conocían las fotografías, no las asocian al dibujo hecho por Juan Tepano. T. Heyerdahl publica el dibujo y destaca la similitud entre una de las máscaras dibujada en la figura 12 –la segunda desde la izquierda–, pero sin establecer que las otras máscaras corresponden a la escena de 1914. T. Barthel, por su parte, retomó la interpretación de K. Routledge, y afirmó que

en cuanto a la existencia de máscaras en la Isla de Pascua, hay que distinguir entre las formas recientes y los precursores autóctonos; esta diferencia sigue siendo clara para algunos informantes. Las formas más recientes son sencillas máscaras de papel, pintadas y atadas, que se remontan a modelos tahitianos o chilenos. También

24 Como lo destaca Moira Fortín: «Routledge es más o menos vaga, hay un montón de fotografías que no están documentadas, porque la investigación sobre las artes escénicas en Rapa Nui es reciente, no es una investigación que lleva años, como la arqueología» (Moira Fortín, comunicación personal, 2021). En esta línea, Diego Muñoz nos señaló, a partir de esta afirmación de K. Routledge, que «es complejo establecerlo [dicho préstamo], ya que los contactos entre Rapa Nui y Tahití no eran expeditos en estos años, entre 1902 y 1966 las autoridades chilenas prohibieron a los rapanui dejar la isla y hubo un solo viaje a Tahití en 1926» (Comunicación personal, 2021; para más información véase Muñoz, en Referencias).

hay máscaras de papel modernas con motivos de pájaros, en las que se reconoce el eco de una tradición independiente («Masken und Theaterwessen» 653).²⁵

Los estudios que han realizado las ciencias sociales en rapanui se han concentrado más en el patrimonio cultural expresado en los restos arqueológicos que en las prácticas contemporáneas de las y los isleños. Los primeros investigadores que llegaron a la isla durante el siglo xx se enfocaron en estudiar los complejos *ahu-moai*, desligando a la cultura de las y los rapanui contemporáneos de aquellos momentos de las construcciones megalíticas, no existiendo, por tanto, un interés de su parte en describir etnográficamente la cultura o sus prácticas cotidianas. Esta búsqueda de lo antiguo, concebido como algo prístino y auténtico, fue durante mucho tiempo el foco de la «antropología de rescate», tal como se practicó en la isla (Muñoz, Seelenfreund y Fajreldin). Asimismo, investigaciones previas con relación a las fotografías de Rapa Nui han demostrado que una constante en las representaciones visuales de los rapanui, son los *moai*, que aparecen como lo más fotografiado al menos hasta mediados del siglo xx (Arriagada, «Representación visual de los rapanui»; Arriagada y Seelenfreund).

Las fotos del uso de máscaras en aquella festividad de 1914 son escasas y claramente no eran el foco de las imágenes capturadas por H. P. Edmunds y Katherine Routledge. Existe un silencio en las imágenes respecto a la cultura de los rapanui de aquellos años. La colección de fotografías de H. P. Edmunds cuenta, solo en Hawái, con más de 400 fotografías, más todas las imágenes de su autoría y aquellas inscritas como autor no identificado en el Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional en Santiago de Chile. H. P. Edmunds no era etnógrafo, por lo que sus imágenes fueron construidas desde la idea de mostrar los trabajos de la compañía en el territorio, relegando las fotos de personas a los espacios donde se asentaban los representantes de la colonización en la isla: Iglesia, Estado y escuela a través del trabajo en la CEDIP (Arriagada, «Representación fotográfica» 93). La escasez de información la evidenciamos también desde las primeras veces que quisimos acercarnos a la temática.

El año 2016 realizamos una presentación de fotografías antiguas en el Museo Antropológico Padre Sebastián Englert. En esta oportunidad se mostraron las fotografías de máscaras a cerca de 100 asistentes, entre quienes había varias personas adultas mayores rapanui. En esta actividad las personas expresaron extrañeza frente a las fotos, y se cuestionaron incluso si es que las imágenes habían sido capturadas o no en territorio insular. El único acercamiento que pudimos realizar en ese momento tenía que ver con la idea de que las máscaras eran parte de un *nari nari*, arte del disfraz, realizado para personas extranjeras.

Pasaron los años y nuestra curiosidad investigativa por conocer el significado de estas máscaras nos llevó a seguir preguntando. Esta insistencia por conocer sobre este tema produjo que personas que anteriormente no se manifestaron sobre las implicancias

25 Traducción propia.

de estos objetos ahora sí nos contarán lo que sabían, lo que habían escuchado de sus ancestros. En la historia oral de Rapa Nui se encuentran presentes las máscaras, es por ello que a continuación presentamos un relato construido a partir de varias voces que reflexionaron, en conjunto con nosotras, respecto al uso, significado y contexto de las máscaras. Esto es importante para estas y estos investigadores, ya que la antropología que desarrollamos en la isla es *con* las personas y no *de* las personas.

Entre quienes entrevistamos hay coincidencias en señalar que las fotografías podrían estar representando una especie de *nari nari* (Jorge Tuki, comunicación personal, 2021), entendida como la costumbre carnavalesca que aún se puede observar en la fiesta de la *Tāpati Rapa Nui*.

Asimismo, existe una asociación de este momento con el *Koro paīna* y el *Koro ei*. Cuando se plantea a esta ceremonia como la representación de alguna festividad antigua de la cultura rapanui, llevándonos esta categoría de antiguo a una situación de precontacto con los misioneros católicos, el arqueólogo rapanui Rafael Rapu Haoa y el presidente del *Mau Hatu Rapa Nui*,²⁶ Carlos Edmunds Paoa, indican que existía una fiesta que se realizaba en *Mataveri o Tai* luego de ser celebrada la ceremonia de *Orono* (Comunicaciones personales, 2021).

Las personas entrevistadas evidencian que hubo un desinterés relativo por parte de los autores y la autora de las fotografías de 1914 respecto a la escena de máscaras, desvinculando de esta manera la performance ejecutada con otros ritos o ceremonias antiguas de los rapanui. Cristián Moreno Pakarati considera que la ceremonia representada en las fotografías sí tiene que ver con tradiciones antiguas, pese a la modificación de los materiales utilizados en la confección del vestuario y en un contexto diferente, pero donde el sentido permanece, y señala: «No puedo decir lo que estaban haciendo... Pero quizás tiene algo que ver con los *aku-aku*, espíritus de la isla... los rostros humanos quizás representan *Ariki*, las de abajo [zoomorfos] representan *aku-aku*, pero, ¿qué historia? ¿Algo nuevo? En aquel entonces la tradición no era fosilizada, todavía se podían crear cosas nuevas» (Comunicación personal, 2021).

Se señala que antiguamente las máscaras eran confeccionadas con *mahute* (Jorge Tuki, comunicación personal, 2021; Sandra Atán, comunicación personal, 2020), material biodegradable que probablemente desapareció si es que fue escondido en cuevas (Cristián Moreno Pakarati, comunicación personal, 2021). Esto se relaciona con que la materialidad empleada para la confección de vestuario va cambiando según los elementos a los que se tiene acceso en determinado momento, además del tiempo que se destina para dicha creación. Identificamos en las figuras 9 y 10 dos de las máscaras que aparecen en las figuras 1, 2 y 5, planteando que las máscaras están confeccionadas con lona que se encuentra unida con alambre y adornada con pintura industrial.

El uso de máscaras representa una transformación de las personas en otro, permitiéndoles de esta manera accionar de diferentes formas al estar cubiertos por este

26 *Mau Hatu Rapa Nui* es traducido como Consejo de Ancianos.

objeto. Las máscaras en Rapa Nui pueden representar, por ejemplo, una cabeza de pájaro, relacionada, quizás, con la antigua festividad del hombre pájaro, momento en que se utilizarían estos artefactos para disimular y transformar al ganador de la competencia en hombre pájaro (Andrea Seelenfreund, comunicación personal, 2021).

Respecto a lo que están representando estos objetos, Moira Fortín señala que la máscara es una forma de vestuario, un elemento dentro de la dramatización que, en este caso, puede ser una lagartija –a partir de los manuscritos de K. Routledge–, un tiburón o incluso la representación de *Taŋaroa* –una foca–, describiendo finalmente el encuentro cercano entre los rapanui y una deidad transformada en animal, un dios que se puede convertir en algo tangible (Comunicación personal, 2021). Asimismo, la investigadora señala que Barthel distingue dos tipos de máscaras; unas a mitad de cara y otras en forma de casco, objetos que por lo general representaban el *Tavake* o el *Makohe* o tiburón o *Pakia*, foca, por lo que se propone que las máscaras de las imágenes de K. Routledge y H. P. Edmunds representan un tiburón o *Pakia*.

La máscara se encuentra acompañada de movimientos, vestimenta, gestos y posturas que no permiten saber quién está detrás de la investidura, práctica que sigue ocurriendo en el presente con el uso de *Takona* y vestimenta en la celebración de la farándula en *Tāpati* (Moira Fortín, comunicación personal, 2021).

La posición de las mujeres en la figura 2 también llama la atención de las personas entrevistadas. Andrea Seelenfreund indica que ha visto este tipo de recitaciones y bailes en Tahití, en el contexto de la celebración del *Heiva* el 14 de julio (Comunicación personal, 2021). Diego Muñoz señala que la posición de las mujeres es ejemplar, ya que están sentadas como el *moai Tukuturi*, proponiendo de esta manera un análisis sobre la gestualidad y la continuidad de este gesto como posible (Comunicación personal, 2021). Por su parte, Jacqueline Rapu Tuki indica que la posición muestra un tipo de canto que puede ser *riu* (Comunicación personal, 2021). Cabe señalar que esta posición de canto y baile en el suelo se puede ver hoy en la Fiesta de la *Tāpati* (Milin, «Reinas de las fiestas»).

Las máscaras en Rapa Nui, como hemos evidenciado, han quedado relegadas de los estudios culturales sobre la sociedad rapanui. De todas formas, encontramos algunos hallazgos a partir del texto de J. MacMillan Brown, lo que nos permite pensar que las máscaras en la isla, al igual que en otras sociedades occidentales y polinésicas, son utilizadas desde la época precolonial y precontacto. Se puede establecer que en la isla las máscaras sirvieron para ocultar los rostros de las personas, facilitando con ello que se representara a seres animales y otros que no pudimos identificar, expuestos a través de las figuras antropomorfas, lo que podría hacernos pensar que imitaban ancestros, como lo hicieron con los *moai*. Es en esta línea que las máscaras servirían para encarnar y disimular.

Reflexiones finales

La lejanía temporal con la escena que buscamos desentrañar nos lleva a una lectura interpretativa cautelosa del momento, la que construimos a partir de las descripciones encontradas en las diferentes fuentes consultadas. La característica es la incertidumbre y la disimulación, como si las propiedades de ocultamiento de las máscaras se hubiesen transferido a la interpretación histórica de la escena. ¿Qué podemos conocer un siglo después, y con fuentes escasas y más bien indirectas? En primer lugar, no sabemos con exactitud de qué trató esta ceremonia, o si representa o no una mezcla de ritualidad antigua de la cultura rapanui con algo más contemporáneo, como planteamos en la hipótesis al inicio de este artículo. Tanto el *koro païna* como el *koro ei* quedaban vigentes en el espíritu de la gente de aquel entonces, en tanto registros de memoria festiva que se podían reutilizar junto a elementos previos, una suerte de construcción y/o creación festiva nueva, adaptada al contexto de principios del siglo xx.

Es posible que el enmascaramiento haya permitido a las personas rapanui invocar nuevamente una antigua tradición ahora reformulada para un contexto radicalmente diferente, luego de la evangelización y con la presencia de un público colono, chileno y extranjero. Este primer dieciocho celebrado en la isla pudo haber sido el escenario de la reinterpretación de estas tradiciones, donde la máscara volvió a sus usos fundamentales: *encarnar* –¿personajes míticos o difuntos? ¿Espíritus bajo forma animal?– y *disimular* –¿para poder decir ciertas cosas? ¿Para burlarse?–. Los elementos encontrados no nos permitieron afirmar algo más que la posibilidad de esta filiación con una u otra celebración. Esta tensión –entre la presencia indudable de las máscaras en las fotografías y en los relatos que nos fueron compartidos, y las frágiles y espectrales menciones de estos en la bibliografía consultada– constituye el nudo de este artículo.

No obstante, frente a esta posibilidad, surge también la idea de estar frente a un evento importante y significativo. Una sensación que, paradójicamente, empujó a la expedición *Mana* y a H. P. Edmunds a sacar un importante número de fotografías, aunque sin darles con posterioridad mayor contextualización ni análisis. Pese a lo ya señalado, la composición de las fotografías, el número de personas presentes y las interacciones que se visualizan entre los diferentes protagonistas nos permiten pensar en que esta celebración tuvo un alcance mayor que el documentado. En este sentido, en la figura 5 se observa –en una puesta en escena en primer plano– una representación del contacto entre la comunidad rapanui, evidenciada a través de la encarnación de un ser no humano, o mítico, frente a personas extranjeras. De manera interesante, en el plano de fondo de esta fotografía se observa una simetría axial vertical en las máscaras, las que parecen estar riendo, indicando un modo de contacto que, mediante el humor y la broma, permiten revertir, o por lo menos desestabilizar, las relaciones de poder locales y cuestionar las fronteras de la alteridad. Las fotografías nos permiten pensar que nos encontramos frente a un evento relevante que no tuvo la atención que merecía de parte de investigadores e investigadoras que buscaban bajo la lógica del rescate, cuando en

realidad estaban frente a una cultura que se encuentra viva, con una lengua propia, que resistió a las embestidas del esclavismo y colonialismo.

El contacto con los europeos, desde 1777 en adelante, trajo consigo una serie de modificaciones en las prácticas culturales de la isla, por lo que llegar a una cultura prístina resulta imposible. La búsqueda de una ocurrencia primordial de las máscaras no daba espacio para ver qué ocurría un 18 de septiembre, precisamente una fecha ajena, pero que, por el acto mismo, y los personajes presentes y el lugar, contenía elementos constitutivos de lo que era y será la isla. Estas fotografías presentan indicaciones valiosas sobre su relación presente y futura con el Estado chileno y la CEDIP, con la antropología foránea y con su *corpus* cultural y festivo. Aquella cultura se presenta como un fenómeno dinámico, en constante transformación, donde los rapanui fueron adquiriendo, con el pasar de los años, diferentes prácticas culturales, objetos, etc. Objetos como las máscaras, pero también el vestir general de la escena –grandes sábanas cubriendo todo el cuerpo de las y los enmascarados–, que actuaron como interfaz, respuesta frente a este contexto, al mismo tiempo que nos hablan del efecto de la evangelización en los usos de vestimenta.²⁷

La cultura rapanui y su alta capacidad de resiliencia debe, a nuestro entender, acoplarse con una reflexión sobre la materialidad. Para la redacción de este texto no pudimos acceder de manera física a los objetos de estudio, lo que representa una limitante en términos de conocer y describir las máscaras. No pudimos analizar, por ejemplo, las fibras, pinturas y ataduras que componen estos objetos, por lo que, en un futuro, sería ideal procesar, por ejemplo, los algodones y materiales de las máscaras, o las pinturas utilizadas, para así conocer información específica de su materialidad.²⁸

Por otra parte, debemos considerar que en la isla las prácticas artísticas y rituales se crean con los materiales que se encuentran al alcance, según el contexto histórico en el que nos situemos. Así, las máscaras se pueden leer como parte de un proceso de apropiación y reutilización de elementos foráneos –lona, alambre, etc.–, los que se vinculan con una visión de mundo, estética e iconografía que se encuentra en relación con los seres vivos y símbolos propios de esta cultura polinésica (Moirá Fortín, comunicación personal, 2021).

Como hemos observado, a este silencio y ocultamiento relativo de la tradición de máscaras dentro de los escritos de investigadores e investigadoras responde una memoria vivaz circulando dentro de la comunidad. Esta memoria no se limita a discursos, sino que se vuelve *praxis*. En efecto, cada tanto aparecen nuevamente máscaras: en unas fotografías de 1956 durante una fiesta en presencia de Thor Heyerdahl y William Mulloy, donde se observan representaciones de *manutara*, entre otras (Heyerdahl, *Aku-*

27 Para un análisis del cambio introducido por la forma de vestirse con la evangelización temprana entre 1864-1877, véase Mardones y Seelenfreund.

28 Estamos trabajando en acceder a los objetos que se encuentran en el Museo Británico, lo que permitiría realizar una segunda publicación más general referida al uso de las máscaras en Rapa Nui.

Aku. The Secret of Easter Island 133). También en *Tāpati* posteriores y especialmente durante la farándula (*Pereōa Nari Nari*). Esto da cuenta de una continuidad en el uso de máscaras asociadas a momentos festivos, que necesitan cada uno un examen detallado de sus circunstancias y contexto de realización, en especial en lo que respecta a las consecuencias de la intensificación de las visitas al territorio insular.

El análisis de elementos proporcionados por las fotografías, bibliografía, cuadernos de campo y relatos nos permitieron conocer personajes, fecha y lugar del acontecimiento de esta festividad. Fue una búsqueda, a partir de investigaciones previas, de huellas sobre el uso y significado de las máscaras dentro de un universo cultural, ritual y festivo más general que nos permitió reconstruir esta *escena-puzzle*.

Nos encontramos frente a una escena fugaz del uso de máscaras en este territorio insular polinésico, elementos que aparecen y desaparecen. Es posible que hayan sido evocados elementos de la cultura antigua, pero a la vez modificados en este acontecimiento, resultando en una celebración de la fiesta patria chilena.

Esta investigación se presenta como una contribución al reconocimiento del uso de las máscaras en Rapa Nui, realizando un primer estado del arte, por lo que dejamos abierta la invitación a aquellos investigadores e investigadoras que quieran contribuir a esta reflexión que, para nosotras, representa un aspecto olvidado de las prácticas y manifestaciones culturales de la isla.

Agradecimientos

Agradecemos a la comunidad rapanui por la posibilidad de aproximarnos en el conocimiento sobre su historia y cultura. Agradecemos especialmente a Carlos Edmunds Paoa, Jacqueline Rapu Tuki, Rafael Rapu Haoa, Sandra Atán y Jorge Etu'u Tuki por sus ricos relatos y conocimientos compartidos en torno a relatos sobre las máscaras.

Agradecimientos especiales al historiador Cristián Moreno Pakarati por la contribución a esta investigación de materiales bibliográficos y fotográficos, por las conversaciones y la lectura de este manuscrito. A la doctora Andrea Seelenfreund por compartir su amplio conocimiento sobre la cultura rapanui y su permanente análisis crítico sobre esta investigación, además de la entrega de material bibliográfico. Al doctor Diego Muñoz por aportar conocimientos y preguntas antropológicas e históricas que ayudaron a nutrir esta investigación. A la investigadora Moira Fortín por la entrevista y consejos para la construcción de este artículo.

Asimismo, agradecemos al MAPSE, en especial a Flora Vásquez Pacomio, asistente de biblioteca, por su colaboración constante en el proceso de investigación y el préstamo de material bibliográfico y fotográfico, incluido en esta investigación los manuscritos de Katherine Routledge.

Agradecemos a Mélanie Lercier, Vincent Daumas, Angélica García y Natalie Contreras por las lecturas del manuscrito y sus consejos.

Referencias

- Agüera e Infanzón, Francisco Antonio. *Relación diaria de lo más particular acaecido en la navegación hecha en la fragata Santa Rosalía, del mando de su capitán Don Antonio de Domonte, que salió del Puerto del Callao el día 10 de octubre de 1770 en conserba del Navío San Lorenzo, su capitán comandante el señor Don Antonio González, para hazer la descubierta de la Ysla de David y otras en estos Mares del Sur, su primer pilloto el alférez de fragata Don Francisco Antonio de Agüera Infanzón*. Archivo General de Indias, Colección Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Sección Escritura y cifra, 1770. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/7288112?nm>.
- Alvarado, Margarita y Carla Möller. «Roberto M. Gerstmann y Antonio Quintana Contreras: Estética y fotografía de los indígenas del Norte Grande». *Aisthesis*, n° 46, 2009, pp. 151-177.
- Arriagada, Josefina. «Representación visual de los rapanui entre 1888 y 1970». Tesis para optar al grado de licenciada en Antropología. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, 2015.
- . «Representación fotográfica de Rapa Nui a principios del Siglo xx. Reflexiones antropológicas y estéticas a partir de las fotografías de Henry Percival Edmunds (1906-1929)». Tesis para optar al título de magíster en Estéticas Americanas, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019.
- Arriagada, Josefina y Andrea Seelenfreund. «Western imagination on Rapa Nui (1886-1925) thoughts and reflections from ethnographic photographs». *The Sleep of Reason Produces Monster*. University of Warsaw, 2018.
- Balandier, Georges. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Paidós, 1994.
- Bajas, María Paz y Margarita Alvarado, editoras. *Dentro y fuera de cuadro*. PUC, 2015.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, 1987.
- Barthel, Thomas. «Masken und Theaterwesen in der Alten Kultur der Oster Insel». *Sonderdruck aus Akten des Internationalen Amerikanistenkongresses* 34, 1962, pp. 653-661.
- Bendrup, Dan. *Singing and Survival: The Music of Easter Island*. Oxford University Press, 2019.
- Betancur, García y Cecilia Marta. «Persona y máscara». *Praxis Filosófica*, n° 30, 2010, pp. 127-143.
- Boas, Franz. «The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians». *Report of the United States National Museum*. U.S. Government Printing Office, 1897.
- Buraud, Georges. *Les Masques*. Seuil, 1948.
- Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Fondo de Cultura Económica, 1994.

- Canclini García, Néstor. «Culturas híbridas y estrategias comunicacionales». *Estudio sobre las culturas contemporáneas*. Grijalbo, 1997, pp. 109-128.
- Concha Lagos, José Pablo. *Más allá del referente, fotografía: del índice a la palabra*. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004.
- . *La desmaterialización fotográfica*. Metales Pesados, 2011
- Conte Oliveros, Jesús. *Isla de Pascua horizontes sombríos y luminosos: historia documentada*. Centro de Investigación de la Imagen, 1994.
- Cristino Ferrando, Claudio y Miguel Fuentes, editores. *Compañía Explotadora vs. Obispo Edwards y sus archivos fotográficos, la Armada y su archivo naval. Una aproximación al colonialismo en Rapa Nui*. Ediciones Escaparate, 2011.
- De Langle, Paul Fleuriot. «Voyage de M. De Langle dans les terres». *Voyage de La Pérouse autour du monde*. 1791, pp. 97-103.
- Delsing, Riet. *Articulando Rapa Nui. Políticas culturales polinésicas frente al Estado chileno*. LOM, 2017.
- Durrant, Jacqui. «Masks of Mangaia». *Cook Islands Art & Architecture*. USP Cook Islands, 2016.
- Edwards, Rafael. «Consideraciones expuestas». *Los misterios de la Isla de Pascua*. Cervantes, 1920.
- Englert, Sebastián. *Leyendas de Isla de Pascua*. Rapanui Press, 2013.
- Estella, Bienvenido. *Los misterios de la Isla de Pascua*. Cervantes, 1920.
- Eyraud, Eugène. «Lettre du F. Eugène Eyraud». *Annales de la Propagation de la Foi. Recueil périodique des lettres des évêques et des missionnaires des missions des deux mondes et de tous les documents relatifs aux missions et à l'œuvre de la Propagation de la Foi*. Editeur des Annales, 1866.
- Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas, 2004.
- Fischer, Hermann. *Sombras sobre Rapa Nui: alegato por un pueblo olvidado*. LOM, 2001.
- Foerster, Rolf. «Compañía Explotadora vs. Obispo Edwards y sus archivos fotográficos, la Armada y su archivo naval. Una aproximación al colonialismo en Rapa Nui». *La Compañía Explotadora de Isla de Pascua: patrimonio, memoria e identidad en Rapa Nui*. Ediciones Escaparate, 2011.
- Foerster, Rolf, Jimena Ramírez y Cristián Moreno Pakarati. *Cartografía y conflicto en Rapa Nui, 1888- 2014*. Rapa Nui Press, 2014.
- Fortin Cornejo, Moira Sofía. «The Development of Theatre in Easter Island Hakararama I Te A'amū O Rapa Nui». Tesis para optar al grado de Master of Arts in Pacific Studies. University of Otago, 2009.
- . «A'amū Tuai. Pasado y presente del teatro en Rapa Nui». *Moe Varua* [Rapa Nui, Chile], abr. 2015, pp. 5-7.
- . «Tensions and Possibilities. The Interplay of "Traditional" Cultural Elements and the Creation of "Contemporary" Rapanui, Māori, and Samoan diasporic Theatre». Tesis para optar al grado de doctora en Filosofía. Victoria University of Wellington, 2016.

- Fuentes, Jordi. *Dictionary and Grammar of the Easter Island Language*. Editorial Andrés Bello, 1960.
- Gaitán Orjuela, Efraín. *Biografía de las palabras: sentido, origen y anécdota de muchos vocablos españoles*. Bedout, 1970.
- Gelio, Aulo, Carmen Barrigón y Santiago López. *Noches áticas*. Akal, 2009.
- Griaule, Marcel. *Masques dogons*. Publications Scientifiques du Muséum d'Histoire Naturelle, 2004.
- Heyerdahl, Thor. *Aku-Aku. The Secret of Easter Island*. Rand McNally & Company, 1958.
- . *The Art of Easter Island*. George Allen & Unwin, 1976.
- Kaepler, Adrienne. *The Pacific Arts of Polynesia & Micronesia*. Oxford University Press, 2008.
- Lévi-Strauss, Claude. *La vía de las máscaras*. Siglo Veintiuno, 2000.
- Macmillan Brown, John. *The Riddle of the Pacific*. Adventures Unlimited Press, 1924.
- Mardones, Antonia y Andrea Seelenfreund. «Dressing in other people's clothes. Changes in clothing during evangelization of Rapa Nui: a dialogic expression (1864-1877)». *Chungara Revista de Antropología Chilena*. Publicado en línea, 2021, pp. 1-15.
- Martínez, Edgardo. *Vocabulario de la lengua Rapa-Nui, Isla de Pascua*. Instituto Central Meteorológico y Geofísico de Chile, 1913.
- Mauss, Marcel, y Claude Lévi-Strauss. *Sociología y antropología*. Madrid, Tecnos, 1991.
- Métraux, Alfred. *Ethnology of Easter Island*. Bernice P. Bishop Museum, 1940.
- Milin, Théo. «Le déploiement de l'identité culturelle Rapa Nui entre contacts et contrôles: le festival Tapati Rapa Nui». *Mémoire de Master 2 - Relations Internationales, Mondialisation et Interculturalités*. Université Rennes 2, 2018.
- . «“Reinas de las fiestas”: ritualidades, identidades colectivas y género en Toconao (Andes) y Rapa Nui (Polinesia). Chile, s. xx - tiempo presente». Tesis para optar al grado de doctor en Antropología. Université Rennes 2 y Universidad de Chile, 2023.
- Moreno Pakarati, Cristián. «La Rebelión Rapanui de 1914». *More Manava*. Rapanui Press, 2015.
- Muñoz, Diego. «Diaspora Rapanui (1871-2015) L'île de Pâques, le Chili continental et la Polynésie française Une ethnographie historique de la mobilité dans une société transnationale». Tesis para optar al grado de doctor en Antropología Social y Etnología, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2017.
- Muñoz, Diego, Andrea Seelenfreund y Valentina Fajreldin. «La antropología chilena en Rapa Nui: una retrospectiva». *Antropologías del Sur*, n° 14, 2020, pp. 89-126.
- Pakarati Tuki, Felipe. *Costumbres y vivencias en Rapa Nui*. Rapanui Press, 2016.
- Roussel, Hippolyte. «La Isla de Pascua». *Documentos sobre Isla de Pascua (1864-1888)*. Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile, 1869 [2013].
- Routledge, Katherine. *El misterio de Isla de Pascua*. Rapanui Press, 2013.
- Pollard, Joshua, Alistair Paterson y Kate Welham. «Te Miro o'one: The Archaeology of Contact on Rapa Nui (Easter Island)». *World Archaeology*, n° 42, 2010, pp. 562-80.

- Porteous, John Douglas. *The Modernization of Easter Island*. Dept. of Geography, University of Victoria, 1981.
- Seelenfreund, Andrea. *Vistiendo Rapa Nui: textiles vegetales Hakaàra o te kahu*. Pehuén, 2013.
- Soulages, François. *Estética de la fotografía*. La Marca, 2005
- Stewart, Gloria. *Introduction to Sepik Art of Papua New Guinea*. Book Wise, 1972.
- Teilhet, Jehanne. «The Equivocal Nature of a Masking Tradition in Polynesia». *Exploring the visual art of Oceania: Australia, Melanesia, Micronesia, and Polynesia*. University Press of Hawaii, 1979.
- Van Tilburg, Jo Anne. *Entre gigantes de piedra*. Trad. José Miguel Ramírez Aliaga. Rapanui Press, 2018.
- Vives Solar, José Ignacio. «La Isla de Pascua». *Zig-Zag* [Santiago, Chile], 31 jul. 1915, s. p. ——. «La isla de las Estatuas». *Pacífico Magazine* [Santiago, Chile], mar. 1916, pp. 307-15.

Anexo 1: Comunicaciones personales

Entrevistado/a	Fecha entrevista	Profesión u oficio
Jorge Etu'u Tuki	10-06-20	Tallador y artista Rapa Nui
Sandra Atán	27-08-20	Artista y artesana de <i>nari nari</i> Rapa Nui
Rafael Rapu Haoa	29-07-21	Arqueólogo y fotógrafo Rapa Nui
Carlos Edmunds Paoa	02-08-21	Presidente del <i>Mau Hatu</i> Rapa Nui
Jacqueline Rapu Tuki	05-08-21	Presidenta Academia de la Lengua Rapa Nui <i>Ūmana Hatu Reò</i>
Moira Fortín	05-08-21	Actriz e investigadora del Teatro Rapa Nui
Cristián Moreno Pakarati	06-08-21	Historiador rapanui, experto en relatos locales, genealogía y fotografías. Investigador asociado al programa IndiGen, Universidad de Múnich
Diego Muñoz	12-08-21	Doctor en Antropología, experto sobre antropología, historia y procesos migratorios de Rapa Nui. Investigador posdoctoral en el Instituto de Antropología Sociocultural, Universidad de Múnich
Andrea Seelenfreund	23-08-21	Doctora en Arqueología experta en Cultura Rapa Nui
Margarita Alvarado	03-09-21	Doctora en Estudios Latinoamericanos, investigadora de etnoestética.

Poéticas anarquísticas. Algoritmos que activan el patrimonio audiovisual

Anarchival Poetics. Algorithms that Activate the Audiovisual Heritage

Vanina Hofman Matusevich
Universitat Rovira i Virgili (URV), España
vaninayael.hofman@urv.cat

Valentina Montero
Universidad Finis Terrae, Chile
vmontero@uft.cl

Enviado: 2 mayo 2022 **Aceptado:** 27 junio 2023

Resumen

En las últimas décadas la apropiación y construcción de archivos ha ido ganando terreno dentro de las prácticas artísticas, permitiendo visibilizar las políticas de archivo y los órdenes sociales a los que responden. Al mismo tiempo, han propuesto modos divergentes de activación de la memoria, problematizando creativamente las jerarquías y protocolos tradicionales, constituyéndose, así, en lo que podemos llamar estrategias anarquísticas. Considerando que, en el seno de la cultura digital, la IA (Inteligencia Artificial) se ha vuelto clave en la gestión de la información, el presente artículo se pregunta de qué manera la utilización artística de esta tecnología contribuye a ofrecer nuevos enfoques para pensar el archivo, el patrimonio y la memoria.¹

Palabras clave: Anarchivismo, arte generativo, performatividad, memoria colectiva, patrimonio audiovisual.

Abstract

Throughout the 20th century and up to the present day, many artists have addressed the archive by questioning its function, classification systems, legitimacy, registration technologies or inclusion/exclusion protocols. Considering that within digital culture, AI has become a key factor for information management, this article explores how the use of these technologies in art is offering new perspectives to think about the archive, heritage, and memory.

Keywords: Anarchivism, generative art, performativity, collective memory, audiovisual heritage.

¹ Una primera versión del presente estudio ha sido presentada en el International Symposium of Electronic Arts (ISEA), en el *track Futures & Heritages* en Barcelona, el 31 de mayo de 2022.

Introducción

Desde el siglo xx las prácticas de archivo han sido de gran interés para diferentes esferas del conocimiento entre las que las artes no pueden ser omitidas. Su campo de acción ha crecido y expandido significativamente dando origen a la expresión «giro de archivo» [*archival turn*]. Este concepto describe la transición de los archivos como *espacios* donde tiene lugar la investigación hacia los archivos como *objetos de estudio*. El archivo fue elevado a un nuevo estatus teórico, siguiendo el análisis de Ann L. Stoler (92), con los consiguientes cambios analíticos, preocupaciones prácticas y proyectos políticos que este cambio de condición supuso. La fiebre de archivo derridiana supo capturar ese impulso de cambio y le otorgó un vocabulario para su legitimación como teoría crítica. Derrida plantea que el archivo no se circunscribe solo al pasado, como podría pensarse, sino que adquiere sentido proyectado en el porvenir, en función del soporte que lo constituye «la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento» (24). Este «giro de archivo», a su vez, venía precedido por la discusión filosófica que ponía en crisis la definición y los alcances del concepto de archivo. Para Foucault, el archivo no será solo un conjunto de documentos, «es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares» (170). Bajo esta perspectiva, la cuestión del archivo se vuelve relevante en tanto evidencia las disputas de sentido, legitimidad y la construcción de verdades operativas en el campo del poder.

Teorizado en el campo de las artes por intelectuales como Hal Foster, Boris Groys o Anna Maria Guasch, esta mirada crítica al archivo ha permitido extender las posibilidades de comprensión de los documentos, objetos o sonidos atesorados cuestionando, problematizando o dislocando el sentido del archivo tradicional.

Dentro de la vasta producción de arte-archivo, el presente estudio –luego de introducir los conceptos de performatividad del archivo, anachivismo y arte generativo basado en algoritmos– se centrará en dos tendencias –entendidas como horizontes de posibilidad– que abarcan parte del complejo y enmarañado universo de la producción creativa:

- 1) Por un lado, las prácticas que trabajan sobre *corpus* ya constituidos, interviniendo en los documentos que este contiene o articulando nuevos abordajes performativos que permiten su visualización y accesibilidad, enfatizando aspectos inéditos o críticos que no eran obvios en una primera instancia.
- 2) Por otro lado, aquellas que se erigen en torno a la construcción de colecciones o archivos nuevos, tomándolos como insumos materiales heterogéneos –ya sean estos de índole artística o no–. En este lugar híbrido los saberes de coleccionistas, archiveros y curadores se solapan con los de la creación artística.

En el presente artículo nos preguntamos específicamente por las estrategias que se despliegan en una y otra tendencia, con especial énfasis en aquellas prácticas artísticas

que utilizan medios digitales. Para tal fin, hemos escogido dos casos elocuentes dentro de cada una de las tendencias mencionadas que, pese a sus diferencias, convergen en la búsqueda por activar desde el presente digital el patrimonio filmico y audiovisual.

A partir de estos casos intentaremos identificar de qué manera el aprendizaje de máquinas o inteligencia artificial se ha convertido en una herramienta artística para abordar estas estrategias de apropiación y construcción de archivos desde un enfoque performático, poético y crítico.²

Performatividad del archivo

Para comprender mejor los enfoques artísticos que utilizan la noción de archivo, antes debemos precisar el concepto de *performatividad*. Si indagamos en el origen de la palabra podemos remitirnos a la filosofía del lenguaje y a las conferencias impartidas desde 1955 en la Universidad de Harvard por el filósofo John L. Austin, en las que proponía la existencia de dos tipos de enunciados: constataivos y performativos. Los primeros sirven para describir la realidad de los hechos, mientras que los segundos implican una acción, produciendo la realidad que expresan independiente de su verdad o falsedad. Desde entonces, el concepto de performatividad ha sido ampliamente usado por los estudios culturales y estudios de género, entre los que destaca la obra de Judith Butler, quien recupera el término para explicar la teoría de que el género no es algo dado, fijo ni estable, sino que se produce a partir de una serie de actos repetitivos –performativos– que van configurando determinados roles culturales atribuidos a los sexos (519-531). Considerando este enfoque, y de manera más amplia, el término performatividad nos permite entender la identidad no como algo dado o esencial, sino como una cadena de construcciones sociales que podrían ser puestas en cuestión y, por tanto, deconstruidas por el sujeto desde acciones performativas.

Desde hace ya unas décadas, la noción de «performance» ha emergido no solo como una práctica, sino también como una «categoría teórica». Richard Schechner afirma que «todo y cualquier cosa puede ser estudiado como performance» (cit. en Bianciotti y Orchetto 125). Enfoques más recientes como los de los estudios de software representados por investigadores como Matthew Fuller o los nuevos materialismos –entre ellos, especialmente el materialismo performativo de Karen Barad– también se han valido del concepto de performatividad para describir ciertos fenómenos y prácticas, lo que permite analizar las recurrencias y repeticiones de patrones y abordarlas de manera disruptiva, disputando los discursos y significaciones que las constituyen. Es

2 El artículo fue enviado a la revista en abril de 2022, cuando aún no se habían popularizado herramientas como Stable Diffusion, MidJourney y Dall-E, generadores de imágenes basados en inteligencia artificial y aprendizaje de máquinas. A pesar de que estas herramientas no trabajan directamente con archivos, han impulsado proyectos artísticos que también abordan las tensiones que analizamos en el presente estudio. Su desarrollo futuro potencialmente podría marcar otra(s) tendencia(s) en el escenario planteado que complejicen y enmarañen el terreno del arte-archivo.

decir, la performatividad en tanto es transmitida, enseñada y aprendida, también puede interrumpirse, desaprenderse y subvertirse.

En el campo artístico las prácticas posmodernas se han esforzado por abordar los procesos individuales y colectivos de manera crítica, entendiendo la realidad social y hasta física como una construcción social. Como plantea Andrea Soto Calderón, un enfoque performativo permite superar la pregunta ¿qué son las imágenes? por ¿qué hacen las imágenes?, afirmando que se trataría de «atender a su fuerza, su *dynamis*, sus potencias imaginantes y los movimientos que son capaces de generar» (84). Esto significa poner atención a las relaciones subjetivas que las imágenes anudan de manera dinámica, superando la lógica de la representación y la utopía de pensar que existan presentaciones objetivas del mundo. Por ello, Soto Calderón afirma que «la función performativa tiene que ver con desgarrar el tiempo y los espacios hegemónicos, abrir brechas para lo imprevisto» (72).

En este contexto, la performatividad del archivo referiría al conjunto de convenciones (contenidos, categorías, ordenamientos) que lo articulan. Su apropiación artística, mediante el desplazamiento de sus partes, interpretación, montaje, etc., permitiría a las y los espectadores visibilizar esas convenciones, pero también sus posibles construcciones alternativas. En línea con las teorías en torno al «giro del archivo», Simone Osthoff sugiere que entender el archivo como performance marcaría un «cambio ontológico» en su aproximación, abandonando una concepción del archivo como mero «repositorio de documentos» para entenderlo en términos de «una dinámica y una herramienta de producción generativa» (11).

La performatividad artística de los archivos permite problematizar el almacenamiento de los rastros del tiempo, distanciándolo de su mirada científica, positivista, para concebirlo de manera fragmentaria, abierta, discontinua, pues, «la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pletórico de tiempo-ahora» (Benjamin 61). Y el ahora es el tiempo también de la práctica del anarchivo:

Los anarchivos no siguen ningún propósito externo; ellos disfrutan de los residuos y ofrecen presentes. Básicamente, están en deuda con una única economía, la de la amistad. Y, la amistad, como George Bataille (1971) diría, está caracterizada por un agudo sentido de extrañeza en el mundo, el cual ocasionalmente compartimos con otros (Zielinski, «AnArcheology for AnArchives» 122).

Esta cita de Sigfried Zielinski nos permite dar paso al análisis de las estrategias anarquivísticas –prácticas de reordenamiento, recontextualización, montaje y fragmentación– que han puesto en cuestión los relatos canónicos o dominantes del archivo.

Estrategias anarquísticas

Conceptualizar el anarchivo responde a la necesidad ya planteada por Sigfried Zielinski en «AnArcheology for AnArchives: Why Do We Need—Especially for the Arts—A Complementary Concept to the Archive?» de repensar las lógicas universalizantes de archivación en su vínculo jerárquico respecto a los objetos y artefactos artísticos que alberga. Sin embargo, Zielinski afirmaría: «trabajar en la conceptualización de un desarrollo de espacios utópicos excitantes no requiere necesariamente abandonar los archivos establecidos» («AnArcheology for AnArchives» 121). Y continúa explicando que artistas e investigadores/as necesitan ambos: archivos que coleccionen, seleccionen, preserven, restauren y organicen objetos materiales y documentos acordes con la lógica total del dispositivo; pero, también, anarchivos, espacios autónomos, resistentes, continuamente reactivables. Las estrategias anarquísticas, siguiendo la perspectiva de Zielinski –que difiere de otras conceptualizaciones como la del propio Derrida–, deben entenderse no como lo contrario del archivo, ni tan siquiera como su complemento, sino como una alternativa que propone un proceder crítico sobre el archivo. Un intento, si se quiere, de restaurar lo anárquico de los documentos y objetos en su estado previo a la sistematización archivera, sin que ello los lleve necesariamente a su destrucción.

Anarchivar puede definirse como el intento por descubrir y visibilizar las lógicas específicas de almacenamiento y preservación que subyacen en cada archivo y que han sido naturalizadas, así como las condiciones de posibilidad en las que se constituyó como tal. Pero, también, como la construcción de otros universos, abriendo nuevos horizontes de sentidos para los documentos y los artefactos.

Esta tendencia la encontramos en prácticas de distinta índole, ya sea que expliciten o no su condición anarquística. Entre las que lo hacen, no puede omitirse la mención a la serie de proyectos interactivos multimedia «Anarchives - Archives numériques sur l'art contemporain» (2015) curada por Anne-Marie Duguet (www.anarchive.net). Tal como aún puede leerse en el sitio web «cada producción de esta serie es un archivo, pero es principalmente un “anarchivo”, lo que significa una aproximación a la obra de arte desde nuevas perspectivas e intentando descubrir relaciones sin precedentes entre los trabajos». La propuesta de Duguet se basa en un nuevo acercamiento a la poética de artistas ya reconocidos –entre los que se incluyen, por ejemplo, Antoni Muntadas o Michael Snow– a los que se invita a revisar creativamente su producción utilizando técnicas digitales. Involucrar a los propios artistas en la dirección de sus (an)archivos, colaborando en los discursos sobre sus propias producciones artísticas, ofrece una salida a la crítica planteada por Zielinski ese mismo año, en el texto citado previamente cuando dice:

En las manos de los museos y los coleccionistas, el legado del arte generativo pionero de Dieter Roth y sus anárquicos sub-archivos, así como sus *chocolate and mould museums* y, sus igualmente obsesivas compilaciones de video-diarios, han virado hacia un arreglo estético, como si desde el comienzo hubiesen sido creados con un index archivístico en mente («AnArcheology for AnArchives» 117).

«Anarchives» no busca erigirse como un modo de preservación ni generar una «importante base de datos» de la totalidad del corpus de obra de un artista. Es un anarchivo en tanto que estimula nuevas miradas y acercamientos a sus trayectorias, distintas a las que ofrecería el archivo *como tal*.

El anarchivismo es, en palabras de Andrés M. Tello, «la pesadilla de todo orden social que se pretenda vigente, en una época y en un lugar determinado», y agrega:

No sólo perturba el sueño de quienes ocupan posiciones jerárquicas y acomodadas en un momento histórico concreto, sino que altera los principios de legitimidad resguardados y dispuestos socialmente por clasificaciones institucionales y mediante tecnologías de registro cotidianas de los cuerpos, sus rutinas y sus afectos (*Anarchivismo* 8).

Apuntando desde el arte hacia espacios sociales, encontramos también proyectos que se autodefinen como anarchivísticos. Tal es el caso del «Anarchivo sida» (desde 2018). Se trata de una propuesta de investigación y producción del colectivo Equipo re (Aimar Arriola, Nancy Garín y Linda Valdés) que consistió en la identificación, recopilación y análisis de registros y materiales en torno a la llamada «crisis del SIDA» en España y algunos países de América Latina. A través de una web y de distintas exposiciones, «Anarchivo sida» reunía por primera vez un conjunto de materiales desde de la década del ochenta a la actualidad, entre los que se encontraban documentación, fotográfica y en video, performances, intervenciones en el espacio público, carteles, recortes de prensa, etc. Considerando la similitud de los contextos políticos marcados por la dictadura y la consolidación de las políticas neoliberales, el proyecto abordaba el VIH/sida no solo como una epidemia sanitaria, sino sobre todo desde su dimensión cultural, social y económica, ofreciendo un relato alternativo que permitiría observar las particularidades del fenómeno desde los países del sur.

Otro aspecto crucial del movimiento anarchivista radica en la apropiación tecnológica como vía que permita contestar la mirada hegemónica de los archivos tradicionales y promover otros modos de subjetivación política y estética. Ejemplo de esto es la propuesta «Hub for neurodiverse/crip/mad/queer art» (2019)³ de Francisco Beltrame Trento en el contexto de Uniarts Helsinki. El hub alienta la pedagogía del anarchivo para sublevar nociones aceptadas que subestiman las relaciones con materialidades no-humanas, estigmatizando las modalidades no neurotípicas de sentir el mundo, y cuyos resultados ostentan un carácter variado (instalaciones, ensamblajes, películas, publicaciones). El anarchivo, en este proyecto, se torna un instrumento creativo en el contexto educativo artístico. Beltrame Trento explica: «El anarchivo emerge de la necesidad de superar la idea de archivar eventos pasados o proposiciones. Entiende el registro o los objetos no como representaciones o esencias sino a través de sus huellas, las cuales potencialmente pueden activar nuevas proposiciones» (s. p.).

3 Ampliar información en: <https://www.researchcatalogue.net/view/659630/661091/0/0>

Las tecnopoéticas que se erigen en torno a la reflexión sobre el archivo y que se abren a una multiplicidad de opciones y de relaciones, a nuevas sensorialidades y afectividades, son estrategias anarquísticas por definición, aun cuando no se cobijen bajo esta noción en forma explícita. Dentro de este amplio campo de prácticas artísticas, en este estudio nos centraremos en las posibilidades creativas del arte generativo-algorítmico, con especial énfasis en aquellos proyectos que involucran un cuestionamiento a las tecnologías de registro de la información, a la gestión del archivo, y a las políticas de visibilización y preservación del patrimonio audiovisual.

Arte generativo

Antes del análisis de nuestros casos de estudio, conviene acercarnos a comprender esta denominación. El arte generativo no es exclusivo de las tecnologías digitales. En 2003, Phillip Galanter proponía una amplia definición:

El arte generativo se refiere a cualquier práctica artística en la que el artista utiliza un sistema, como un conjunto de reglas del lenguaje natural, un programa de computadora, una máquina u otra invención de procedimiento, que se pone en marcha con cierto grado de autonomía que contribuye o da como resultado una obra de arte completa (s. p.).

Bajo esta premisa podríamos incluir obras musicales, literarias o visuales que van desde el «Musikalisches Würfelspiel» (1757) de Johann Philipp Kirnberger, que consistía en un juego de dados para generar música aleatoriamente, pasando por los métodos literarios de construcción poética de Tristan Tzara y Raymond Queneau, o las máquinas mecánicas para dibujar de Desmond Paul Henry o Jean Tinguely. Estos ejemplos dan cuenta de la gran diversidad de prácticas que alberga esta categoría. En el ámbito digital, un hito ineludible lo constituye la exposición colectiva «Cibernetic Serendipity» (1968), que tuvo lugar en el Jewish Museum de Nueva York, y a título individual la pionera «Une esthétique programmée» (1971), muestra de Manfred Mohr en el Museo d'Art Moderne de la Ville de Paris.

En los casos que analizaremos a continuación, la potencialidad generativa basada en las posibilidades algorítmicas utilizadas en los proyectos no está orientada a crear una pieza específica, de carácter unívoca, como sería el caso de famosas obras recientes como *El retrato de Edouard de Belamy* (2018), impresión sobre lienzo, firmada por una fórmula algorítmica, la que saltó a la fama por haber sido subastada en Christie's por la suma de USD 432.500. Detrás de esta fórmula se encontraba el colectivo francés Obvious, quienes desde una base de datos que contenía 15.000 retratos pintados entre los siglos XIV y el XX, y mediante la utilización de la tecnología GAN (Generative Adversarial Network), crearon un grupo de retratos de una familia ficticia: los Belamy. La pretensión de que una inteligencia artificial pueda o no realizar obras artísticas no está en discusión en

este texto. En los casos que referiremos nos interesa, en cambio, abordar las posibilidades anarquísticas que reviste el uso de inteligencia artificial en vías a activar desde la práctica artística el patrimonio audiovisual alojado digitalmente.

Algoritmos que miran al cine

El presente estudio se estructura en torno a dos casos de estudio que permiten ahondar en tendencias divergentes del espacio continuo que supone la práctica artística-algorítmica anarquística.

La elección de dos casos vinculados al arte algorítmico no es casual. El arte generativo expresa la coproducción humano-máquina, una coproducción que en otras prácticas artísticas queda soslayada o minimizada frente a un posicionamiento en donde la idea (el/la artista) ostenta un rango superior, imponiendo la forma a la materia (supuestamente pasiva). Vilém Flusser ya analizaría el concepto de coproducción para el caso de la fotografía:

al comparar la intención del fotógrafo con el programa de la cámara es posible saber en qué convergen y en qué divergen. Las convergencias son los puntos en que el fotógrafo y la cámara funcionan en sentido opuesto. Cada fotografía muestra el resultado de ambos, de las contribuciones y las luchas (43).

Pensar en términos de coproducción implica, por tanto, otorgarle a los materiales y a las tecnologías (en nuestro caso, a los algoritmos y sus entornos físicos de ejecución) un comportamiento activo, como *natura naturans* (naturaleza creadora). En palabras de Fernando Domínguez Rubio «elementos activos y constitutivos en la producción de formas sociales, relaciones y significados» (618). Si los materiales son elementos con fuerza generadora, capaces de otras formas de acción y otros modos de registro, si es cierto que no son reductibles a la agencia completamente humana, entonces deben considerarse claramente elementos activos en la práctica anarquística.

Dicho de otro modo, son los y las artistas, *conjuntamente* con las tecnologías empleadas, quienes pueden potenciar otros modos de registro. Por tanto, es desde ese ensamblaje humano-máquina –que, según el enfoque, podría pensarse en clave poshumana– que podemos vislumbrar nuevas formas de recuperación y sentido de los restos del pasado; replantear relaciones no arborescentes, o desjerarquizar las existentes; e incluso, concebir otros modos de discernir los afueras y los adentros del archivo. En consiguiente, de practicar la memoria.

Considerando la agencia distribuida entre humanos y no-humanos, surge la pregunta específica que subyace el presente trabajo: **¿Cómo se configuran las estrategias de cooperación humano-máquina en las prácticas de arte algorítmico que permiten generar otras posibilidades para el archivo?**

Y, seguidamente, una serie de subpreguntas asociadas: ¿Qué aspectos del archivo se ven afectados en los casos estudiados? (por ejemplo, ¿las tecnologías de registro, las

clasificaciones, las jerarquías, las exclusiones?) ¿O, acaso, despliegan una concepción radicalmente nueva del propio acto de archivar y sus dispositivos? ¿Cuál es el alcance social de estas prácticas artísticas algorítmicas y su capacidad de movilización y cambio? ¿De qué maneras el patrimonio filmico se ve activado a través de las prácticas anarquísticas que se operan sobre él?

Poéticas disruptivas: *Jan Bot*

El primer caso que trabajaremos es *Jan Bot: Bringing Film Heritage to the Algorithmic Age* (2017-2023). El proyecto comienza a gestarse en 2016 y se orienta a la divulgación del patrimonio de un museo de cine mediante la dinamización de su contenido, en sintonía con las nuevas interfaces basadas en la inteligencia artificial y los modos narrativos que emergen en las redes sociales. *Jan Bot* aborda el patrimonio filmico del Eye Filmmuseum (Países Bajos) y, específicamente, trabaja con una sección en particular: el archivo Bits & Pieces. Iniciada en 1989 por Eric de Kuyper y Peter Delpout, esta sección está dedicada a breves fragmentos de películas de cine mudo de procedencia incierta o desconocida. La preservación de películas en celuloide o nitrato (material más antiguo discontinuado por alto grado de inflamabilidad) es una tendencia que se vislumbra desde la posguerra, pero principalmente enfocada al cuidado de películas que tuvieran un valor histórico, documental o artístico específico. Así, la colección y conservación de fragmentos de películas sin título, fecha o créditos debe entenderse como una idea arriesgada.

Este material atesorado durante muchos años en el acervo del Eye Filmmuseum fue restaurado y digitalizado. Pero, el hecho de carecer de una información completa (título, género, fecha) lo tornaba complejo de ser comunicado al público. Más específicamente, su puesta en línea a través de internet implicaba un desafío no solo taxonómico, sino comunicativo: ¿cómo hacer llegar este material a un público no especialista y a nuevas audiencias? Por consiguiente, estos fragmentos dormían «ocultos» en los discos duros del museo.

Es en este contexto en el que los artistas audiovisuales Pablo Núñez Palma y Bram Loogman entran en escena. Ellos comienzan a trabajar sobre este material creando, a través del uso de *demos* de softwares de inteligencia artificial, el proyecto *Jan Bot*. Se trata de un bot o programa informático diseñado para cruzar información entre el material filmico del Eye Filmmuseum y los *trending topics* de Google. Según explica Pablo Núñez Palma:

queríamos actualizar el archivo filmico de más de 100 años de antigüedad, trayéndolo al presente, haciéndolo relevante hoy. Y la manera que encontramos para ello fue haciendo que las películas generadas por *Jan Bot* estuvieran inspiradas en el acontecer noticioso actual (Hofman y Montero, «Entrevista a Pablo Núñez Palma» s. p.).⁴

4 Las citas de Pablo Núñez Palma, excepto que se indique lo contrario, provienen de la entrevista realizada por las autoras en ocasión del trabajo de campo de la presente investigación, en junio de 2021.

El proceso de consecución de *Jan Bot*

Inicialmente, los artistas Núñez Palma y Loogman se dedicaron a indexar el material filmico. Contaban con más de 12 horas de pequeños fragmentos que ya estaban digitalizados y cuya duración era de aproximadamente 10 minutos cada uno. Luego del proceso de indexación, utilizaron el programa Shotdetect para identificar automáticamente distintas escenas. El programa toma como criterio las diferencias entre un fotograma y otro. Posteriormente, se dedicaron a la generación de metadatos. Para ello utilizaron el programa Clarify, cuya función es tomar una imagen y atribuirle una serie de etiquetas [*tags*].

La siguiente etapa consistió en conectar las palabras clave desde el protocolo API [*Application Programming Interfaces*] de Google Trends, para «inspirar» a *Jan Bot* en la búsqueda del metraje del archivo Bits & Pieces, y de este modo ir generando nuevas películas con las escenas que habían sido etiquetadas. En esta instancia fue fundamental la inclusión del software Cortical, que toma la indexación de Wikipedia para generar asociaciones entre distintos tipos de palabras y establecer su «huella semántica», es decir, los significados vinculados a una misma palabra. En esta etapa *Jan Bot* extrae el resumen de una noticia, saca una huella semántica de la suma de las palabras que forman parte de esa noticia, esta se asocia a un número y ese número se conecta con la suma de huellas semánticas de todas las etiquetas que fueron generadas para una escena del archivo filmico. Dicho de otro modo, una vez que se determinan cuáles son los temas o conceptos clave del día, un algoritmo de análisis de texto e imagen le permite rescatar escenas cuyas etiquetas coincidan con el tema emergente. A partir de aquí, se generan automáticamente, mediante algoritmos de premontaje, ediciones de videos de corta duración (aproximadamente 30 segundos), los que a su vez son publicados en www.jan.bot⁵ [figura 1] y distribuidos en Instagram y Twitter.

El formato para este remix audiovisual no fue al azar. A los artistas les interesaba vincular la tradición del cine experimental con la estética de las nuevas narrativas que las redes sociales han producido. Desde la aparición de Snapchat los relatos audiovisuales de corta duración producidos por las y los usuarios se han masificado. Otras plataformas como Facebook, Instagram y TikTok también han adoptado esta modalidad. El formato Story compila secuencialmente una serie de videos cuyo orden está determinado por algoritmos. Y el resultado es un tipo de película que, si en principio no tiene mucho sentido para la mente humana, «refleja el razonamiento de la mente algorítmica que posee una computadora», según Núñez Palma (Hofman y Montero, «Entrevista a Pablo Núñez Palma» s. p.).

5 El proyecto *Jan Bot*, como generador de audiovisuales algorítmicos, cerró el 31 de marzo de 2023. Sus vestigios –no diseñados en el inicio del proyecto– consisten en un grupo de audiovisuales comercializados en formato de NFTS únicos, que pueden consultarse en: <https://objkt.com/collection/KT1JYrSZTEC67zHqwQ8k6ScS7wHarwUos2qZ>

Los algoritmos leen el archivo de Bits & Pieces

Lo interesante del proyecto no estriba solo en las capacidades curatoriales de los algoritmos al recombinar imágenes de acuerdo con ciertos parámetros, arrojando cada vez obras únicas, sino, como apunta Núñez Palma, en cómo las estéticas y expectativas de recepción son modificadas por los usos tecnológicos. En 2018, el autor diría que quince años antes un resultado como el producido por *Jan Bot* habría sido considerado críptico por la audiencia; pero al día de hoy, *Story* es uno de los formatos audiovisuales más populares en Internet, lo que prueba que no solo los computadores «aprenden» de nuestro comportamiento, sino nosotros/as, humanos/as, también de ellos (Hofman y Montero, «Entrevista a Pablo Núñez Palma» s. p.).

A lo largo del proyecto, Núñez Palma, situándose en el lugar del público, ha podido identificar al menos tres tipos de películas producidas por *Jan Bot*. Las películas que tienen lo que él llama «narrativas algorítmicas», pues, aunque no tienen relatos convencionales, sí es posible deducir en ellas algún tipo de sentido dado por la sucesión aparentemente causal de escenas, el suspenso, las tensiones entre miradas, gestos, etc. Otro tipo de películas que, por el contrario, parecieran no tener ningún sentido, pero que en contrapunto con la tendencia que la inspira logran adquirir nuevos significados. Y, finalmente, aquellas películas que son sencillamente abstractas, cuyo efecto es de orden más perceptual que narrativo, operando a un nivel no consciente, donde incluso las alteraciones visuales producidas por el deterioro de su soporte material (de color, textura) le otorgarían nuevos atributos, dejándonos apreciar ya no solo la historia del cine como documento histórico narrativo, sino que los rastros estéticos de la materialidad de una tecnología de la mirada.

En suma, el proyecto desborda la función del archivo tradicional, invitándonos a reflexionar sobre el estatuto de los documentos históricos o artísticos –su incorporación en el catálogo desde la mirada de la máquina y su duración– y, además, sobre las particularidades e implicancias de la IA, proponiéndonos el ejercicio de ver a través de la máquina. Como afirma Núñez Palma:

Generalmente, la manera cómo trabaja la IA consiste en simular ser un ser humano con el fin de facilitar tareas, o para que el humano no tenga que pensar más. Y lo que nosotros quisimos hacer con *Jan Bot* era el ejercicio contrario. Es decir, que la máquina hiciera un trabajo y nosotros, como humanos, tuviésemos que tratar de entender qué es lo que esta máquina está haciendo (Hofman y Montero, «Entrevista a Pablo Núñez Palma» s. p.).

Esta afirmación se alinea con la perspectiva del arqueólogo de los medios Wolfgang Ernst, quien ha teorizado extensamente sobre el archivo, marcando el contraste entre la memoria técnica y la memoria cultural, y poniendo el foco en los tiempos y los modos de inscripción de los medios tecnológicos –irreductibles a los de la historia como narración humana (24)–. El archivo tecnomatemático de Ernst «ya no es más

un simple espacio de almacenamiento, sino que deviene generativo él mismo en su procesualidad dirigida algorítmicamente» (29).

Una de las fuentes de inspiración del proyecto fue un mensaje en formato tipo cápsula del tiempo que Jean Cocteau filmó en 1962 dirigido a la juventud del año 2000, denominado *Jean Cocteau Speaks to the Year 2000*. En el discurso de 1962, Cocteau aborda distintos temas y se enfoca en los usos y abusos de la tecnología, declarando que «realmente espero que no os hayáis convertido en robots, al contrario, que os hayáis humanizado profundamente: este es mi deseo». ⁶ Para Núñez Palma, es justamente esta humanización a través del aprendizaje con las máquinas a la que aspira *Jan Bot*. En sus propias palabras, desea que «al observar el trabajo de una máquina podamos experimentar la obra visual que una máquina genera y nosotros podamos experimentar también nuestra propia humanidad, nuestra manera de ver».



FIGURA 1

Captura de pantalla del *trailer* del Proyecto *Jan Bot: Bringing Film Heritage to the Algorithmic Age*.
Puede visualizarse completo en: <https://docubase.mit.edu/project/jan-bot/>

Poéticas creativas: OCP [Algoritmos y Fe]

Si en la sección anterior nos detuvimos en *Jan Bot* como caso paradigmático de los proyectos que se orientan *hacia* el archivo, reinterpretándolo a través de la mirada algorítmica, en esta sección –y en torno al proyecto *Oráculo de las capturas de pantalla (OCP)*– nos centraremos en otro tipo de estrategias: las de aquellos y aquellas artistas

⁶ Texto original: «I certainly hope that you have not become robots, but on the contrary that you have become very humanized: that's my hope».

que operan desde la recopilación o apropiación de objetos de distintas procedencias para construir nuevos acervos.

Uno de los referentes más elocuentes de esta tendencia lo encontramos con el proyecto del controvertido artista Marcel Broodthaers «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX^{ème} Siècle», inaugurado en 1968. En un momento en que los círculos más intelectuales denunciaban la transformación de la cultura en espectáculo y que las corrientes vanguardistas de los años 20 eran asimiladas por la institucionalidad (museos y academias) y por el mercado (galerías y subastas), Broodthaers inaugura un espacio museal en su propio domicilio en el que hizo convivir documentos y objetos decorativos conseguidos en mercadillos o en la calle, los que eran organizados meticolosamente parodiando los protocolos y las lógicas burocráticas de las instituciones.

Artistas como Christian Boltanski, Annette Messager, Sophie Calle o Ydessa Hendeles son exponentes de artistas devenidos archiveros críticos y poéticos. Exacerbada por la utilización de Internet, como monstruoso cajón de sastre, y nutrida por la exuberante fuente de material que representa, las prácticas de arte-archivo se han extendido por doquier. Tal es el caso de Olia Lialina y Dragan Espenschied atesorando páginas de geocities, convirtiendo de este modo una práctica social en un verdadero anarchivo, o de Brian Mackerin coleccionando desde los años 90 gifs, banners y preloaders de páginas web o fragmentos de películas clásicas con las que construía sus *soundtoys*, artefactos sonoro-visuales. Los conjuntos de objetos digitales recopilados cobran nuevos sentidos a partir de operaciones de recontextualización mediante yuxtaposiciones, collage y remix que se despliegan en obras/instalaciones físicas y virtuales o en conciertos en tiempo real.

En este contexto de estrategias de archivo de apropiación digital y recontextualización, con miras a la emergencia de nuevos sentidos, es donde se sitúa el proyecto *OCP* (2020) de Coni Rosman. La obra de Rosman conjuga el audiovisual (cine, series, documentales, etc.), los algoritmos y la fe atravesadas por las lógicas de la era web 3.0. Inspirado en el I-Ching, el oráculo de Rosman se erige como una obra digital, en red e interactiva con quienes, tras formular una pregunta, obtienen una respuesta en forma de captura de pantalla extraída de una obra cinematográfica (o audiovisual, como podría ser una serie).

Una aproximación al oráculo

OCP funciona invitando a las y los participantes a seguir una serie de pasos, tal como se indica en su web:

- 1) concentrarse; 2) formular una pregunta concisa; 3) dejarse llevar cliqueando el botón del oráculo; 4) analizar la imagen (captura de pantalla) que se nos devuelve a modo de respuesta; 5) profundizar («Si sentís que necesitas ahondar más, podés ver la película, serie o documental del cual se obtuvo la captura» puede leerse en la web del proyecto); y 6) accionar.

La colección de capturas de pantalla es la base sobre la que funciona el oráculo [figura 2]. En palabras de Rosman «las capturas son cortes sincrónicos en el eje diacrónico de otros relatos (documentales, películas, series)», y agrega que «todas las fuentes son materiales disponibles online, re-apropiaciones de contenidos de la aldea virtual sintonizadas con las prácticas de internet» (Hofman y Montero, «Entrevista a Coni Rosman» s. p.).⁷ La cantidad de imágenes que alberga actualmente es infinita, en palabras de Rosman. Si bien ha sido la artista la que ha comenzado la colección (citando los diálogos de las películas y posteriormente las capturas de pantalla), desde el proyecto se invita a las y los interactores a ampliarla mediante la donación de nuevas capturas de pantalla, las que se acompañan con una narración sobre la experiencia que ha llevado a la elección de las mismas. Estas ofrendas, siguiendo la terminología de la artista, pasan a conformar la base de datos del proyecto. Este pasaje de la colección como espacio individual a un entorno colectivo ha abierto nuevas dimensiones para la comprensión del proyecto que actualmente recibe consultas las 24 horas del día desde distintas partes del mundo (principalmente de habla hispana). Entre estas nuevas dimensiones, emerge la idea de que *OCP* ostenta una cierta autonomía en relación con su creadora, algo que se plasma en el hecho de que el flujo de consultas «excede por completo las capacidades humanas de disponibilidad» (Hofman y Montero, «Entrevista a Coni Rosman» s. p.).

Archivos colectivos, algoritmos invisibles

Esta mirada colectiva sobre el arte audiovisual, los gestos de apropiación de las imágenes y su inserción en otros relatos (tanto de quienes ofrendan como de quienes solamente consultan el oráculo), puede entenderse como una forma de comunicar y mantener vivo el patrimonio audiovisual, de practicar la memoria sobre estas producciones. Pero, también, de visibilizar mediante las capturas aquel cine que ocurre en regiones cuyas producciones no tienen un amplio alcance. La dimensión social del proyecto se refleja en cada una de sus etapas y sus ambiciones. La artista explica:

Al realizar una obra virtual me interesaba poner en juego las prácticas de internet, de la comunidad, lo colaborativo, la aldea virtual, la construcción en red. Las «ofrendas», que son un modo de colaboración de la Comunidad *OCP*, confirmaron la idea de que somos muchos los coleccionistas y que es una práctica que se comparte. Observo un fenómeno curioso: entre las ofrendas se repiten algunas veces los mismos *frames*, enviados por distintos usuarios, lo cual me lleva a pensar que hay una «mirada *OCP*» frente a los medios audiovisuales [...]. Me gusta el juego de pensar que se creó un modo de relacionarse con los relatos audiovisuales donde se hallan *OCP* y se habilita así una forma de percepción de esos mensajes sutiles en el gran relato.

7 Las citas de Coni Rosman, excepto que se indique lo contrario, se obtuvieron de la entrevista realizada por las autoras en ocasión del trabajo de campo de la presente investigación, en septiembre de 2021.



OCP

FIGURA 2

Captura de pantalla publicada en el Instagram de *Oráculo de Capturas de Pantalla*, 1º marzo 2021. Coni Rosman.
Fuente: [instagram.com/ocp_oraculo](https://www.instagram.com/ocp_oraculo)

Además de la web del proyecto en la que se produce la interacción con el oráculo, *OCP* mantiene otros canales de activación de la colección: redes sociales (como Instagram o Twitter) y la producción de objetos comercializables (como cuadros con la impresión de la captura escogida).

En cuanto al algoritmo que subyace al oráculo y permite que la colección de capturas de pantalla dé respuesta a las preguntas de las y los interactores, Coni Rosman no revela las lógicas de su funcionamiento, aunque sí asegura que no toma información de búsquedas previas de los y las usuarios. Posiblemente, el motivo radique en que no se pierda la esencia de la obra, que consiste en «la disponibilidad para creer en la magia de los algoritmos» (web *OCP*). Invisibilizar la lógica del algoritmo es un modo poético de fortalecer el aspecto enigmático por el cual se despliega una imagen y no otra, pero también de poner el acento en la percepción: «una misma captura frente a distintas preguntas puede operar de maneras distintas» (Hofman y Montero, «Entrevista a Coni Rosman» s. p.).

OCP es un proyecto artístico que, a través de la apropiación de imágenes halladas en Internet y la creación de un anarchivo poético y de carácter colectivo (que se nutre a través de las ofrendas), es capaz de activar el patrimonio cinematográfico. Aunque las capturas de pantalla de películas en sí mismas no constituyen objetos digitales patrimoniales en sentido estricto, la práctica de ver películas a través de una computadora y registrarlas en una impresión digital equivaldría a un acto de escritura que, siguiendo la perspectiva de Derrida, también configura una forma de archivo, de carácter espectral. Cada captura opera como una huella de una práctica íntima y singular que luego se difunde performativamente, escapando al poder arcóntico de quienes establecen la definición conservadora de patrimonio. *OCP* funciona como un síntoma de época, como un espacio de convergencia en el archivo de mundos disímiles y épocas distintas. Actualiza y actúa poética y algorítmicamente el recuerdo de los productos audiovisuales.

Conclusiones

Las posibilidades performativas del archivo nos permiten acercarnos a cómo las máquinas nos observan mirando el mundo junto a ellas. Lo que el concepto de performatividad del archivo intenta expresar es la posibilidad de abordar el conjunto de documentos, datos u objetos como un punto de partida que se abra a otros relatos y otras formas de comprensión de lo que el archivo representa, contiene o puede devenir. Las estrategias anarquísticas analizadas en los proyectos *Jan Bot* y *OCP* emprenden esta tarea de desobediencia a la Ley del archivo, los provocan y los desafían cuestionando la transparencia de las circunstancias que les otorgaron legitimidad o, como mínimo, el orden que imponen, lo que añade nuevas capas y posibilidades de sentido. Tanto la re-mediación de la colección de piezas de cine mudo del Eye Filmmuseum, en el primer caso, como la creación de una colección de capturas de pantalla, en el segundo, movilizan nuevas percepciones sobre cómo comunicar, activar y preservar el patrimonio, en estos casos, cinematográfico y audiovisual.

Jan Bot y *OCP* muestran dos tendencias en lo que refiere a la cooperación poética-algorítmica: *desde* el archivo (performando el contenido de una colección previa) o *hacia* el archivo (generando un acervo nuevo, abierto a nuevas inclusiones en forma comunitaria). Además de mostrar tendencias diferentes, estos proyectos nos enseñan miradas divergentes sobre el rol de los algoritmos. Mientras que en *Jan Bot* se muestra la lógica que organiza el proyecto (por tanto, los parámetros que regula el algoritmo), en *OCP* el algoritmo es una caja negra, un espacio de funcionamiento desconocido, mágico. *Jan Bot* hace presente el archivo de películas mudas conectándolo directamente con los *trending topics* del día; el algoritmo de *OCP* hace presente los *frames* de las películas y series, pero es ajeno a cualquier elemento o tendencia efímera, como también a las búsquedas previas específicas de quienes consultan el oráculo.

En uno y otro caso, sin embargo, los proyectos resultan en productos que plantean una aproximación atípica al patrimonio audiovisual al que interpelan mediante la performance del archivo. Los proyectos *Jan Bot* y *OCP* son exponentes de lo que podríamos denominar prácticas de arte-*anarchivo*. Un grupo de obras e iniciativas artísticas de carácter heterogéneo, experimental, sensible, que logra activar otras formas de mirar el patrimonio y la historia a partir de comprender y deconstruir materialmente el archivo y los relatos que lo atraviesan.

Las divergencias entre los dos casos estudiados constituyen una pista para demostrar que no hay una sola estrategia de performance anarquística, y que el presente puede abrir más de una posibilidad de revisar la historia. De hecho, es en la concurrencia de los distintos modos de practicar el anarchivo en el que cada una de esas prácticas cobra su sentido más cabal: en la madeja y la multiplicidad. Si la pluralidad se extinguiera, y las estrategias anarquísticas se aunaran, estaríamos recreando otra vez la Ley generalizadora y unificadora del archivo. Por tanto, la dispersión es coconstituyente del sentido del anarchivo. En esta línea, toca mirar con atención la convergencia parcial de estos y otros tantos proyectos en las lógicas algorítmicas de determinadas redes sociales (principalmente Twitter e Instagram) como un posible «peligro» a la radicalidad y la poética anarquística.

En cuanto al alcance de estas prácticas, aunque algunas pistas son cuantificables (como la cantidad de visitas a los sitios web en los que se alojan), es complejo recabar hasta qué punto –en su pluralidad y variedad– van impactando colectivamente a la emergencia de nuevos sentidos para el archivo. Las puertas que abre su localización en la red sorprenden muchas veces a las y los creadores, tal como afirmaba Coni Rosman.

Finalmente, el anarchivo artístico tiene un carácter poético, crítico y performativo. Permite aperturas buscadas y otras impredecibles. La propia idea del anarchivo y su potencia en relación con el aprendizaje de las máquinas implica seguir coleccionando y descubriendo con pasión, deconstruyendo y reinventando, a veces anárquicamente, y siempre en forma situada, presentando y presentificando de mil maneras, con la libertad de saber que es un movimiento que no sabemos exactamente a dónde nos llevará.

Agradecimientos

Las autoras agradecemos la disposición de Coni Rosman y Pablo Núñez Palma por ofrecernos su tiempo y responder a las inquietudes sobre sus proyectos.

La serie de módulos educativos para la asignatura «Archivo, Documentación y Conservación Digital», encargados por la Dra. Ana Rodríguez Granell para la Universitat Oberta de Catalunya, son la base de la presente investigación.

Este artículo se inscribe dentro del proyecto ANID/FONDECYT 11230449, suscrito por Valentina Montero.

Referencias

- Austin, J. *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. Harvard Univ. Press, 2009, 2nd edition [repr.].
- Barad, K. «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter». *Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n° 3, 2003, pp. 801-831.
- Beltrame Trento, F. «The Pedagogy of The Anarchive». *Research Catalogue*, 2019. Visitado 19 may. 2022: <https://www.researchcatalogue.net/view/659630/659631>
- Benjamin, W. «Sobre el concepto de historia». *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. Pablo Oyarzún Robles. Universidad Arcis y LOM Ediciones, 2002.
- Bianciotti, M. y M. Ortecho. «La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo». *Tabula Rasa*, n° 19, 2013, pp. 119-37.
- Butler, J. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, dic. 1988.
- Cocteau, J. *Jean Cocteau Speaks to the Year 2000*, 1962. Visitado 7 oct, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=z-x-wNiN4Hk>
- Derrida, J. *Mal de archivo. Una impresión Freudiana*. Editorial Trotta, 1997
- Domínguez Rubio, F. «Preserving the Unpreservable: Docile and Unruly Objects at MoMA». *Theory and Society*, vol. 43, n° 6, 2014, pp. 617-645.
- Duguet, A. «Anarchives. Archives numériques sur l'art contemporain». Visitado 28 abr. 2022: <https://www.anarchive.net/>
- Ernst, W. *Digital Memory, and the Archive*. University of Minnesota Press, 2013.
- Flusser, V. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas, 1990.
- Foucault, M. *La arqueología del saber*. Siglo XXI, 2009 [1969].
- Fuller, M. *Media Ecologies. Materialists Energies in Art and Technoculture*. MIT Press, 2007.
- Galanter, Ph. «What is Generative Art?». *GA2003-6th Generative Art Conference*, 2003. Visitado 15 oct. 2021: https://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf
- Guasch, A. M. *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, 2011.
- Hofman, V. y V. Montero. Entrevista a Pablo Núñez Palma. Trabajo de campo de la presente investigación, junio 2021.
- . Entrevista a Coni Rosman. Trabajo de campo de la presente investigación, septiembre 2021.
- Mackern, B. «Soundtoys». Visitado 7 oct. 2021: <http://soundtoys.netart.org.uy/>
- Núñez Palma, P. y B. Loogman. *Jan Bot: Bringing Film Heritage to the Algorithmic Age*, 2018. Visitado 7 oct. 2021: <https://www.jan.bot/>
- . «Meet the Research behind Jan Bot Eye Filmmuseum First Robot Filmmaker». Visitado 10 ago. 2023: <https://medium.com/janbot>

- Osthoff, S. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Atropos Press, 2009.
- Rosman, C. «El oráculo de las capturas de pantalla», 2020. Visitado 7 oct. 2020. <https://eloraculo.com.ar/>
- Soto, A. *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados, 2020.
- Stoler, A. L. «Colonial Archives and the Arts of Governance». *Archival Science*, nº 2, 2002, pp. 87-109.
- Tello, A. M. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra, 2018.
- . «Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico». *Síntesis. Revista de Filosofía*, vol. I, nº 1, 2018, pp. 43-65.
- Zielinski, S. «Variantología Latina». *ISEA2010 RUHR Conference Proceedings - Latin American Forum I: Variantología Latina*, 2010, pp. 295-296.
- . «AnArcheology for AnArchives: Why Do We Need—Especially for the Arts—A Complementary Concept to the Archive?». *Journal of Contemporary Archaeology*, vol. 2, nº1, 2015, pp. 1-147.

ENTREVISTA

RODOLFO MARCONE-LO PRESTI

La vida como acontecimiento sapiencial: devoción, gratitud y buen vivir

Entrevista de Rodolfo Marcone-Lo Presti al filósofo chileno Gastón Soubllette Asmussen

Rodolfo Marcone-Lo Presti
Universidad de Valencia, España
presti@alumni.uv.es

La fascinante vida intelectual y espiritual de Gastón Soubllette Asmussen lo ha vuelto un renombrado filósofo en Chile, quien fue galardonado recientemente con el Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales año 2023. Hoy, con sus 97 años, este musicólogo, esteta y experto en filosofía oriental y teología cristiana es uno de los referentes más importantes en el acontecer intelectual chileno. En esta entrevista se exploraron las diversas facetas de su vida, desde el inicio de su actividad docente y académica, hasta las motivaciones existenciales que lo llevaron a explorar los temas de su investigación –como la cultura tradicional indígena, el folclore, la música, la teología y las espiritualidades orientales–. Con más de una docena de libros publicados, Soubllette ha dejado una profunda huella en centenares de alumnos y alumnas. En esta ocasión, Soubllette compartió sus experiencias y aprendizajes a lo largo de los años, y destacó la importancia de la cultura tradicional indígena y su valor para la sociedad contemporánea. Nos explicó cómo estas culturas ancestrales pueden ofrecer una visión profunda y significativa de la existencia humana, alentando un mayor respeto por la naturaleza y una conexión más profunda con nuestra diversidad espiritual humana. El papel de la espiritualidad ocupó un lugar destacado en la conversación, y Soubllette resaltó la importancia de preservar estas expresiones espirituales como una forma de mantener viva la identidad y la historia de un pueblo. Además, señaló cómo la búsqueda espiritual puede ser una herramienta poderosa para la transformación personal y el despertar de saberes, más allá del academicismo dominante. En cuanto a la filosofía oriental, Soubllette compartió su profundo conocimiento sobre estas tradiciones. Habló sobre conceptos como el zen, el taoísmo y el budismo, y cómo pueden brindar una perspectiva única sobre la existencia humana y el propósito de la vida. En resumen, la entrevista con Gastón Soubllette fue un viaje fascinante a través de su vida y su amplio conocimiento sobre filosofía oriental, cultura tradicional indígena, folclore, música, teología cristiana y espiritualidades orientales. Sus palabras ofrecieron una valiosa

perspectiva sobre la importancia de estas disciplinas y cómo pueden enriquecer nuestras vidas, fomentando una conexión más profunda con nosotros mismos, los demás y el mundo que nos rodea.

RODOLFO MARCONE-LO PRESTI: Estimado Gastón, eres uno de los pensadores más influyentes hoy en Chile. Luego de escribir el libro *Manifiesto: Peligros y oportunidades de la megacrisis*, el año 2020, que da cuenta de la crisis civilizatoria que vive Occidente y entrega un relato coherente con el malestar social expresado en las marchas de octubre del año 2019 en Chile, sin duda alguna, te has vuelto la voz más respetada del círculo de intelectuales con raigambre cristiano en el Chile actual. Esta entrevista busca obtener respuestas frente a quién eres como pensador y persona, y darte a conocer en un ambiente más amplio que el chileno. La primera pregunta que se me ocurrió hacerte es del estilo de Sócrates: ¿Quién eres tú?

GASTÓN SOUBLETTE ASMUSSEN: Primero que nada, debo responder con la verdad sobre mi posición académica existencial, soy un *freelance* de la academia. Te explico esta idea. Entré en la vida académica no por la puerta, o sea, no de manera institucional, obteniendo títulos académicos como hoy se hace, sino por la ventana; para que todos entiendan, la vida me llevó a la academia como la consecución de mi vocación humana. O sea, yo no tengo título de nada. Estudié Derecho, hice todos los cursos, pero no egresé de esta carrera y lo mismo con Arquitectura. Porque no era mi camino. Mi camino era otro, era el desarrollo del pensamiento filosófico, pero en ese tiempo, al inicio de mi vida universitaria, no lo sabía. Las personas que me guiaban, o sea, mi padre y sus amigos, no me supieron conducir hacia la filosofía, que es la disciplina que desarrollo actualmente, y la que debí haber desarrollado en mis estudios universitarios en mi juventud. Tuvieron que pasar muchos años para descubrir mi interés profundo por la filosofía y el humanismo en general, fue un camino hecho por mí mismo, donde el devenir de una vida llena de búsqueda me hizo encontrar mi lugar en el mundo.

Entretanto, me desempeñé en muchos trabajos. Fui diplomático en la década del 70, gracias a la confianza del presidente Salvador Allende, trabajé como agregado cultural en París durante su gobierno. Luego fui director artístico del Canal 13, perteneciente a la Pontificia Universidad Católica de Chile. Todo ese tipo de experiencias fueron formativas, hasta que llegó el día –hace más de 50 años atrás– en que fui invitado por la Universidad Católica a formar parte del Instituto de Estética y el Instituto de Filosofía. Fueron mis trabajos con la cantautora chilena Violeta Parra –la más grande folclorista chilena y mujer del último siglo–, y mis trabajos en materia de filosofía oriental¹ los que me llevaron a la vida universitaria. La adversidad y las oportunidades de la vida me invitaron a formarme y, en fin, entrar a la Facultad de Filosofía y Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Por tanto, yo hacía cursos de Teoría e Historia del Arte en el Instituto de Estética, y por otro lado mis cursos de Pensamiento Oriental en el

1 Véase Soubllette, *El libro del tao y la virtud de Lao-Tsé* 320.

Instituto de Filosofía. Ahí me sentí por fin incluido y comprendí que mi misión era enseñar y recibir enseñanzas de mis alumnos y colegas. Y esto ocurrió nada menos que cuando yo tenía 40 años. En mi madurez corporal y espiritual logré encontrar el sentido de mi vocación. Por tanto, el mensaje a los jóvenes es que no se apresuren, vivan la vida en apertura radial al acontecimiento de amor y sabiduría, más que buscar colocarse.

R. M. L.: Entre los 18 y los 40 años es la edad en la que C. G. Yung señaló que sucede el fenómeno psicológico denominado por él como «individuación». ¿Cuál fue tu experiencia más significativa en este periodo etario?

G. S. A.: Fundar una familia de tres hijos, dos niñas y un varón, fue un evento importante para mí, porque me insertó en la comunidad. Yo era un tipo muy solitario, estaba en un periodo de búsqueda espiritual. En este periodo descubrí la práctica de la espiritualidad oriental y esencialmente comencé el camino de la meditación. Es una actividad buena, no digo que esté mal, pero tiene inconvenientes. Te va debilitando el sentido de comunidad. Entonces, al formar la propia familia, se afianzó en mi interior el sentido de comunidad humana elemental, donde los afectos más nobles se desarrollan y te permiten tener un sentido profundo de existir por esos otros que son tu familia; aquí se desarrolla el amor y la responsabilidad, claves para vivir una individuación sana, como enseña la psicología profunda junguiana. Esto me lo enseñó mi querida maestra, la psiquiatra Lola Hoffmann.

R. M. L.: Gastón, tienes uno de los bagajes culturales más amplios del registro actual de intelectuales chilenos vivos. ¿Cómo lograste construir tu identidad como pensador? Háblame un poco más de ese proceso biográfico tuyo como intelectual.

G. S. A.: En mis largos años de vida he abordado muchas disciplinas. Desde la música, que estudié en París, hasta la filosofía, sobre todo la oriental, que estudié de forma autodidacta, inspirado en maestros que fui conociendo a lo largo de la vida, como la doctora Lola Hoffmann,² una gran psiquiatra chilena, amiga de C. G. Jung y del yogui católico Lanza del Vasto. Además, me he dedicado a la exégesis literaria, sobre todo el género poesía y ensayo. Fui compositor, durante cierto tiempo, y he sido un investigador de las culturas de raigambre popular e indígena, lo que me ha interesado mucho por largos años.

Luego llegó a mi vida la teología. Esto sucedió por vivir al lado de una institución, como el Instituto de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que pasa por ser el mejor de América. Así las cosas, me dediqué a la teología bíblica exegética histórica, siempre guiado por los profesores de la Facultad de Teología. Por eso afirmo aquí que yo entré por la ventana al mundo académico, simplemente siguiendo mi curiosidad intelectual, y no por la puerta ancha de la formalidad académica de estudiar licenciatura, máster y doctorado, como es hoy en día. En fin, con su asesoría, los mejores

2 Véase la página 230 del libro de Juan Cristóbal Villalobos en Referencias.

profesores de la Facultad de Teología hicieron de mí un auténtico alumno, sin serlo administrativamente y, de cierta forma, me volvieron un autor.

Entonces, esta experiencia de participación en la vida académica de la Facultad de Teología como oyente me permitió escribir un ensayo de exégesis sobre los cuatro evangelios canónicos. El libro se llama *Rostro de hombre*.³ Muchos se preguntarán: ¿qué de original puede decir este señor cuando ya está todo dicho? Este libro es un análisis exegético bien particular desde la psicología profunda y la mirada antropológica, asumiendo el método histórico-crítico tan de moda en los años setenta. Quise en *Rostro de hombre* dar a conocer las coincidencias que el Evangelio de Jesucristo tiene con lo mejor de la espiritualidad oriental. Al respecto, no específicamente con la rica tradición de la India, sino con la tradición milenaria de China, o sea, lo que conocemos como taoísmo y confucianismo.

Así las cosas, los últimos años me he dedicado a la exégesis simbólica del cine. He escrito tres libros sobre esta temática. Yo pienso que la gente va al cine sin conciencia estética y menos ética. Quería ayudar a las personas a enfrentarse a una narración filmada con mayores herramientas, para que encuentren sentido en este arte. Sabemos que existe una narración, por decirlo en fácil, del tipo aparente, pero hay otra narración del tipo subyacente, esta va por la vía simbólica. Ahora es muy difícil entender la narración subyacente para el gran público. El director de cine, si hace bien su trabajo, te debe estar abriendo campos de sentido nuevos sin que tú te des cuenta, es un articulador simbólico, esa es la tarea de un buen director de cine. Cumple su misión de componer una obra de arte. El cine es altamente simbólico y nadie se preocupa de esto en Chile, me he dedicado a este tipo de exégesis con cierto gusto. Quería probar, por ejemplo, cómo la película *2001: Odisea en el espacio* es una película que, al mismo tiempo de ser lo que es, es una aventura interplanetaria. No se puede catalogarla como pura ciencia ficción. Es también un testimonio de la fe judaica del director, el señor Kubrick; la película en sí misma está llena de elementos del judaísmo. La simbología del cine es rica en matices, y creo importante desentrañarlos para el gran público, que pasa mucho tiempo en pantallas.

R. M. L.: Una de las notas más características de tu pensamiento es la transversalidad que le otorgas a los saberes sapienciales y a las espiritualidades, tanto de Oriente como de Occidente; eres un católico practicante que dialoga con la filosofía oriental y, al mismo tiempo, eres uno de los más respetados intérpretes del *Libro del Tao* y el *I Ching*. Además, escribiste el libro más importante de exégesis bíblica moderna en Chile sobre la personalidad de Jesucristo. ¿Cómo llegas a unir a Oriente y Occidente en tu pensamiento?

G. S. A.: Mi vida espiritual comenzó con el budismo. Yo me encontré con Buda primero, y fue importante para mí porque la meditación corrigió muchos defectos de mi psique. Por ejemplo, un déficit atencional que tuve desde niño, por eso nunca fui buen alumno. Me costaba mucho aprender las lecciones de la escuela, y me aburrían enormemente.

³ Véase Soubllette, *Rostro de hombre*.

Fue entonces en mi adultez cuando inició la meditación Zen, y esta práctica me permitió corregir ese déficit atencional en gran medida. Otra vivencia que me sirvió para bajar mi déficit atencional fue estudiar Derecho Civil, cuando estudié Derecho; en los exámenes yo me aprendía de memoria todo el articulado, y los profesores quedaban admirados de que yo no tuviera que mirar el Código Civil. Estas fueron cuestiones que me ayudaron a centrar mi pensamiento reflexivo. Por lo demás, se encuentra tan bien redactado el Código Civil, por ejemplo, que me enseñó a escribir también en castellano.

Volviendo a tu pregunta, después de mis estudios inconclusos de Derecho, casi con 30 años, me fui metiendo en la espiritualidad hindú, sobre todo en la escuela de Yogananda. Después me pasé a la escuela de Eamana. Buscaba en este tiempo desplegar una indagación del yo, purificar mi mente para alcanzar la luz o iluminación espiritual. En cuanto a Jesucristo, seguía siendo para mi conciencia el redentor del mundo, pero esto no lo tenía claro aún, o no lo había descubierto de manera consciente, siguiendo la teoría psicoanalítica. Entre la autorrealización espiritual a través de la meditación que da la práctica del yoga y el mensaje de Cristo, aún no descubro los nexos.

Mis maestros orientales de ese tiempo siempre citaban a Jesucristo como entre los avatares, uno más entre todas las encarnaciones divinas, pero ningún hindú era capaz de decirme cuál era la esencia del Evangelio de Jesucristo y lo específico de su mensaje, que no es lo mismo que la autorrealización espiritual del hinduismo. Estas dudas y vacíos me acompañaron durante varios años.

Un acontecimiento clave para despejar las dudas fue mi trabajo en la Pontificia Universidad Católica de Chile y la vecindad con su Instituto de Teología. Fueron muchas conversaciones con esos profesores de Teología, y con ese diálogo abierto y franco fui entendiendo el misterio de Jesucristo y su papel en mi vida. Me pregunté seriamente acerca de dónde estaba lo específico de la espiritualidad israelita, que es retratada tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo Testamento. Llegaría a la conclusión de que dicha espiritualidad se constituye en su perfección en la figura de una persona singular de la historia, en el Dios de Israel encarnado en Jesucristo. Es una conclusión tremenda para mi vida espiritual encontrarme con Jesús de una forma tan seria y reveladora.

Entonces, me fui convirtiendo al cristianismo desde el budismo. Sucedió como un proceso gradual donde fue puesto en su lugar el camino de la iluminación trascendental personal propuesta por budistas o hindúes. El resultado que yo buscaba a través de la meditación de ser uno con el mundo, y el mundo uno conmigo, se corresponde a un concepto de sanidad que perseguí por mucho tiempo. La meditación, en teoría, te limpia el alma, te purifica esa realidad purificadora; no, no es mentira, es verdad, pero en el nivel espiritual trascendente más bien purifica unas conexiones neuronales. Pero quedan muchos cabos sueltos en la vida humana. Entendiendo que nuestra sociabilidad natural nos hace seres familiares, entonces tenía que encontrar mi sentido de pertenencia a la comunidad. Así las cosas, abandoné el ideal de perfección como un ser solitario o iluminado. Entendí que necesitaba darle sentido a mi vocación comunal o una forma más mundana a mi vocación social.

Aquí llegamos al punto donde el cristianismo aparece con fuerza en mi mundo de ideas e identidad. Yo no puedo ser un cristiano cabal sin pertenecer a una comunidad de fe, a una comunidad de oración y litúrgica. Esto lo fui entendiendo de a poco –a través de conversaciones con los profesores de la Facultad de Teología– y cuando estas ideas se decantaron en mi mente y corazón me dije: «Tengo que dedicarle mi capacidad exegética a la figura de Jesucristo», y muy seriamente me insistí: «Yo no me puedo ir de este mundo sin saber quién es Jesucristo». Y hablo de saber en el más alto y profundo sentido de la palabra. Aquí comencé la labor que duró 20 años de mi vida: estudiar los cuatro evangelios canónicos, lo que daría como resultado este libro que me costó otros dos años plasmar en papel: *Rostro de hombre*.⁴ Es anecdótico el hecho de que el primer editor de este libro fue la extinta editorial Andrés Bello, y que esta editorial no lo entregó a revisión a ningún teólogo chileno. Le pasé el libro a un profesor de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma –el padre Francesco Petrillo–, y él, que no tenía ningún prejuicio respecto a mi persona, no tenía idea de quién era, hizo un informe muy elogioso y, lo más importante, señaló que no tenía ningún error teológico. Yo creo que con este libro encontré la madurez espiritual, tanto así que al terminarlo sufrí una parálisis que me dejó convaleciente durante un mes, fue muy potente para mí el encuentro con Jesucristo.

R. M. L.: Gastón, eres un escritor prolífico, cuentas con decenas de libros publicados y otra centenas de artículos en revistas académicas y en la prensa. Tus Cartas al director son famosas por entrar en polémicas con los poderosos de Chile. Atendida tu vasta producción bibliográfica, ¿cuál es tu obra más querida y cuál sentido le entregas?

G. S. A.: Luego de mi conversión al catolicismo, yo dediqué mucho de mi tiempo libre a conocer personalmente a gente que vivía –y aún vive– en la extrema pobreza. Muchos de ellos son mis amigos y amigas de años, e incluso soy padrino de sus hijos. A mí me interesa mucho la gente marginada de esta sociedad, comparto su marginalidad de forma espiritual; yo siempre me he sentido fuera de este mundo, así que soy uno de ellos. Solo que tuve la suerte de nacer en una familia con suficientes recursos económicos y culturales, que me permitieron una educación de calidad excepcional.

El fenómeno de la extrema miseria siempre me atrajo existencialmente. Me duele el corazón sentir el dolor del excluido, pobre y humillado. Pero creo que hay un misterio muy luminoso en esas experiencias. Entonces, mi libro favorito escrito por mí es *Marginales y marginados* (180), donde doy testimonio de mis encuentros con el pueblo de Dios que habita en cada ser humano marginado y marginalizado por una sociedad del egoísmo como la actual. Recopilo en este libro sus testimonios que eran sorprendentes... fue iluminador para mí encontrar el más vivo testimonio de fe y compasión en un hombre que vivía en la basura. Los marginales son personas que tienen la absoluta libertad de decir lo que quieran, son quienes han reflexionado desde la incomodidad

4 Véase Soubllette, *Rostro de hombre*.

de la vida, al puro estilo de Sócrates, quien para mí es el primer marginal, y a su vez el verdadero filósofo de la antigüedad. El otro libro de mi autoría que me encanta es *Manifiesto: Peligros y oportunidades de la megacrisis* (150). Lo publiqué hace poco, a propósito del estallido social chileno del año 2019; lo escribí con mucho entusiasmo, para desentrañar el sentido de ese malestar antineoliberal que despertó en Chile.

R. M. L.: Me acuerdo de un libro que escribiste hace algunos años y que tiene un sabor autobiográfico: *La poética del acontecer*. Allí hablaste de Lanza del Vasto, cuéntanos sobre este personaje y su influencia en tu vida espiritual e intelectual.

G. S. A.: Lanza del Vasto fue mi maestro espiritual. En su época fue un gran yogui cristiano, discípulo de Gandhi y de Paramahansa Yogananda. Sin embargo, no dejó nunca de ser católico. Él creó la comunidad «El Arca» en Francia, España e Italia, países donde existieron granjas colectivas, siguiendo el modelo del «Ashram» ideado por Gandhi, donde se vivía en comunidad de familias, orando y trabajando la tierra, creando un sistema económico solidario y ecológico.

Conocí a Lanza del Vasto en Santiago de Chile, en una conferencia, él fue invitado por el Instituto Chileno-Italiano de Cultura. Ahí lo vi por primera vez, me acerqué y quise conversar con él, y él, con sencillez y apertura, me invitó a charlar en privado; desde ese momento jamás dejé de tener su sabiduría en mi corazón. Ese encuentro me transformó, le dio un sentido a mi espiritualidad, que tenía una fuerte orientación oriental, pero Lanza del Vasto me hizo reconciliarme con mi tradición religiosa afianzada en el catolicismo apostólico romano.

Aprendí a colocar la espiritualidad oriental en su verdadero lugar en mi vida interior. La espiritualidad oriental para nosotros, los occidentales, tiene un inconveniente: su excesivo individualismo, por así decirlo, y esto lo digo en el contexto de reconocer muchas cosas buenas a las espiritualidades orientales. La idea de que tú, a través de la meditación puedas llegar al *nirvana*, o sea, un estado de pureza interior tan grande, que permite liberar la mente y el cuerpo, logrando una realidad de éxtasis extendido, es considerada por los maestros de la India como la meta final del ser humano, lo que llaman «iluminación», y que es una meta central de su espiritualidad.

Para mí, esta cuestión del éxtasis y alcanzar el *nirvana* hoy no puede ser la meta existencial para un cristiano como yo me reconozco. Que esta realidad pueda existir es maravilloso, y nos enseña sobre la ductilidad del cuerpo, mente y espíritu humanos. Esta experiencia extática les sucedió a personas como Santa Teresa de Ávila y otros más. Pero esta realidad espiritual no puede constituirse como el único fin de la espiritualidad humana. Me parece más una confusión en la que muchos caen, y yo caí en estas ideas antes de conocer a Lanza del Vasto, mi maestro espiritual. Él me invitó a conocer a Jesucristo como maestro de vida espiritual, y estudiando a Jesucristo me di cuenta de que la meta de la espiritualidad era una realidad más compleja, que incluye la totalidad del ser personal, desde la familia, el alimento, salud y la convivencia política.

R. M. L.: Recordando tus aportes en la reflexión filosófica, escribiste por el año 1992 un artículo llamado la «La megacrisis»⁵ donde haces un claro diagnóstico del Estado terminal del modelo de civilización industrial. ¿Cómo llegas a esta conclusión? ¿Y la sigues sosteniendo?

G. S. A.: En primer lugar, la psicología profunda de C. G. Jung me ha influido mucho en el análisis del fenómeno social y psicológico de nuestro tiempo. A través del desarrollo del concepto de inconsciente colectivo y arquetipo podemos descubrir que toda la estructura ontológica del ser occidental se encuentra en crisis, que se manifiesta en un déficit del ser y pérdida del sentido de la vida, como sostengo en aquel artículo.

Yo empecé a elaborar un discurso crítico cuando tenía 18 años, momento en el que cayó en mis manos un libro muy pesado que se llamaba la *Decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler.⁶ Y eso me marcó profundamente, y entendí las razones de Spengler para dar razón de la terminación de la civilización industrial.

Entendí que, como todas las civilizaciones humanas, tiene que terminar un día. Ahora, ¿qué hay después? Eso es discutible, ya es otro tema, pero esta civilización vive sus últimas etapas y le está ocasionando un tremendo perjuicio a la vida biológica terrestre, creando un mundo donde la felicidad fue excluida totalmente, porque la sociedad industrial es una donde las ideas de rendimiento y eficiencia invaden el espíritu humano. La gente no es feliz con este modelo de producción y consumo, por eso las reivindicaciones políticas al tiempo libre y la conciliación del trabajo con la vida familiar son reivindicaciones justas y necesarias.

La industrialización va simplificando la vida, la va mecanizando y homogeneizando, se pierde la identidad cultural humana. Por ejemplo, lo que ocurre en Tokio a las 12:00 del día no tiene ninguna diferencia de fondo con lo que ocurre en Santiago de Chile a las 12:00 del mismo día. Todos están trabajando en sus oficinas y ordenadores. O sea, nos han reducido a meros consumidores, usuarios pasivos o trabajadores. Ya esa homogeneidad totalizante es indigna de la fe cristiana y de la espiritualidad humana plural. Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, y no como un mero consumidor o robot. ¿Qué hacen las personas en todas partes del mundo a las mismas horas? Solamente sobrevivir. El 90 % de la humanidad no sabe cómo terminará el mes con sus salarios exigüos y la inflación galopante debido al colapso del modelo económico de explotación de la madre tierra sin misericordia.

Esto es la demostración de que este modelo fracasó, pero siguen insistiendo las élites políticas y económicas en sostener el capitalismo. Lo que van a lograr es terminar destruyéndonos como especie de forma violenta e instantánea, como tememos que ocurra. La mecha de la explosión podría ser la actual guerra de invasión de Rusia contra Ucrania; ya el Señor Putin nos ha amenazado varias veces con bombas atómi-

5 Véase Soubllette, «La Megacrisis» en Referencias.

6 Véase la obra de Spengler citada en Referencias.

cas tácticas u otras. Y debemos entender algo muy serio: la guerra atómica es el fin del mundo. La contaminación radiactiva de la biosfera no la puede resistir ningún ser vivo sin enfermarse; aunque estemos muy lejos, tarde o temprano llegará la radiación. Entonces, estamos al borde del colapso definitivo, y fíjate que este riesgo nuclear es más cierto ahora, en el contexto político del año 2023, que antes, en los años 70.

Muchos ecologistas opinan que el daño a la biosfera es ya irreversible, o sea, hagamos lo que hagamos, nuestras acciones no podrán restaurar el mal causado. El ecosistema terrestre, en su opinión, se seguirá degradando, porque ya se sobrepasó el límite que la naturaleza podía soportar. Yo no creo que sea así, aunque da la impresión de que es así en el último informe del IPCC, que es lapidario.⁷

Por ejemplo, en los ríos afluentes de la Amazonía ya se nota cómo los bosques se van retirando por la deforestación y pérdida de agua, que deja grandes arenales y pedregales. Eso te está diciendo algo, que la selva madre ya no puede absorber más dióxido de carbono y está en retirada. Bueno, hay muchos argumentos para establecer los parámetros de degradación ambiental sin posibilidad de retorno. Yo, en lo personal, creo que la fuerza vital que trajo la vida a este planeta puede más y es absolutamente resiliente, la vida compleja, llena de belleza y única en el universo continuará en este pequeño planeta, aunque nosotros como especie nos extingamos. Lo triste es que nos llevaremos a la tumba muchas formas complejas de vida.

R. M. L.: Tú siempre dices que partió todo el problema con Descartes con esa mítica expresión latina: *Cogito ergo sum*, que vendría a ser «pienso, luego existo». Esta tesis la elaboras en el mismo artículo del que ya hablamos, «La Megacrisis», y que publiquaste en el año 1992. ¿Dónde fecharías el inicio de la megacrisis, y cuál es el proceso sociopolítico que la impulsa?

G. S. A.: Claro que aún sigo sosteniendo esta tesis, de que se inicia la megacrisis con el pensamiento cartesiano, porque cuando Descartes dice: «pienso, luego existo», él se define ontológicamente como un ser pensante, antes que sintiente. Cuando alguien se define como un pensador, está definiendo nada más que una parte de sí mismo, y está dejando fuera toda la parte intuitiva e inconsciente; hay una exclusión de otros componentes del ser humano. Debemos recordar lo que nos enseña la psicología profunda, y es que el hombre funciona con una base inconsciente muy poderosa. No la podemos ignorar. Si tú te estás definiendo solamente como un ser que piensa, eso es el 30 % de la persona, por lo tanto, ¿dónde queda el otro 70 % del ser personal? Evidentemente que estás excluyendo muchas esferas de sabiduría, que son más emocionales e intuitivas. Por eso sostengo que con Descartes se inició el resentimiento ontológico del ser humano en Occidente, y gracias a estas ideas propulsoras cartesianas de separación entre mundo cognitivo y mundo sensible, vemos

7 Véase el informe del año 2022 del IPCC: «Climate Change and Land: An IPCC Special Report on Climate Change, Desertification, Land Degradation, Sustainable Land Management, Food Security, and Greenhouse Gas Fluxes in Terrestrial Ecosystems».

un empobrecimiento de la relación ser humano-mundo, observamos cómo el modelo matemático triunfará gracias a las ideas cartesianas, cuestión que hoy nos tiene por las cuerdas como especie y la vida en la biosfera.

R. M. L.: Recordando que sostienes en tus trabajos cómo Descartes desplazaría el conocimiento intuitivo de la razón práctica, dando inicio a la época moderna, hoy tenemos un conocimiento invisibilizado por parte de nuestras sociedades, especialmente el conocimiento indígena. ¿Cómo te encontraste con el pueblo mapuche, su sabiduría y sus rituales?

G. S. A.: Primero me encontré con la cultura popular campesina de origen chilena-castellana de la mano de Violeta Parra, con quien trabajé estrechamente, y quién será la mejor representante del folclore chileno. Esta relación con Violeta fue el primer paso hacia mi encuentro con las culturas populares chilenas e indígenas. Creo que también tengo un acercamiento con el mundo indígena debido a mi amor a la naturaleza y en específico al hombre que extrae su sabiduría del orden natural; admiro ese tipo humano. Así las cosas, empecé mi interés por todos los indígenas del mundo, y en especial con el pueblo mapuche, que habita mi patria desde hace miles de años.

Esto ocurrió por medio de un extraño fenómeno. Un día se me ocurrió escribir una historia de Limache, el pueblo donde vivo, ubicado en la región de Valparaíso. En esta ficción, un conquistador español de nombre don Juan de Manríquez y Sandoval, al ser testigo de la crueldad de los españoles en el trato a los indígenas, se pasa al bando de los desamparados y ayuda a los mapuche a hacerle frente en la guerra a Pedro de Valdivia y Diego de Almagro, y a toda esa gente que venía con la misión de conquistar. Era este un hombre que tenía muchos dotes psíquicos y por eso las *machi*⁸ de Limache lo ordenaron machi; es el único machi hombre y de raza blanca que ha habido en la historia del pueblo mapuche. Entonces, de ahí el nombre de «Liq-machi» que significa: «machi-blanco o machi-puro». En mi ficción, este personaje vivió aquí en el valle de Limache. Este cuento lo escribí en verso, en décimas, siguiendo la costumbre del folclore chileno, en memoria de mi amiga Violeta Parra.

Así las cosas, le conté un día a un profesor de origen mapuche que trabajaba en la Universidad Católica. Entonces él me quedó mirando y me dijo: «¿Usted inventó su historia?». «Sí», le respondí, y dijo: «Usted, sabe que es cierta». Quedé atónito, y él me dijo que uno de los cronistas españoles dio cuenta de esta historia, pero no se acordaba quién era el cronista. Entonces, di inicio a mi búsqueda, fui a la Biblioteca Nacional, en Santiago de Chile, pero no encontré nada y me rendí al par de semanas.

8 En la estructura simbólica/religiosa de la cultura tradicional del pueblo mapuche se distingue la figura del machi, quien emerge como un chamán investido de poderes y saberes ancestrales. Esta entidad esencial se enmarca en la cosmovisión indígena del sur de Chile y el suroeste de Argentina. La función primordial del machi consiste en el arte de la sanación, abarcando tanto las dolencias corporales como las que se atribuyen a la influencia de fuerzas espirituales o a la transgresión de las normas sagradas. No obstante, su contribución trasciende los ámbitos puramente curativos, pues también desempeña roles de índole religiosa y social, conformando así una compleja red de interacciones en el entramado sociocultural mapuche.

Pasaron muchos años, y un día, recorriendo los anaqueles de una vieja librería de libros usados, encontré una tesis roñosa para optar al grado de licenciado en Historia, el nombre del autor no lo recuerdo, pero allí aparecía la historia del «machi-blanco», con la cita textual del cronista español. Este hallazgo se lo comuniqué al profesor, quien me dijo: «A usted le ha pasado algo extraño», y seriamente me señaló: «Tal vez el pueblo mapuche lo anda buscando». Entonces desde ese momento empecé a estudiarlos, compré libros sobre mapudungun, su historia, costumbres, estudié hasta sobre el Chile prehistórico, en las obras de Tomás Guevara.⁹ Así, por estas fuerzas de la sincronía, mi intuición y curiosidad se abrieron al pueblo mapuche. Luego mi encuentro personal con el pueblo mapuche fue en la calle. Ellos estaban cantando y bailando frente a la Municipalidad de Las Condes, en Santiago de Chile. Me fascinó ver esta escena en plena metrópolis, y ahí empezó mi relación formal, hasta que organicé guillatunes¹⁰ en la cordillera. Me abrieron las puertas de las comunidades del sur de Chile y me tocó ayudar a algunos hermanos mapuche durante la dictadura militar chilena. Entonces, como agradecimiento, me recibieron en el sur de Chile, en sus tierras ancestrales, donde viví las fiestas más importantes de este pueblo sapiencial que es el mapuche, fiestas como el cambio de *rehue*¹¹ o los machitunes.

R. M. L.: Escuchando esta maravillosa historia de sincronía y conciencia, que nos demuestra cómo podemos, desde el inconsciente, construir la realidad, y sobre todo ligando la narrativa personal, me pregunto qué es la sabiduría para ti.

G. S. A.: Para entender mejor esta cuestión, preguntémosnos qué es la ciencia. Esta rama del conocimiento se ocupa de los fenómenos, o sea, la ciencia nos enseña cómo es el mundo. Pero la sabiduría, al contrario, se ocupa del sentido, hacia dónde va el mundo y nosotros con él. La sabiduría busca desentrañar nuestra posición en el mundo. Este es el eslabón perdido por la posmodernidad decadente a la que asistimos. Podemos señalar, sin miedo a equivocarnos, que la sabiduría busca dirigir el sentido de la vida. Ahora, el sentido se puede presentar de muchas maneras, entre ellas, por ejemplo, el mandamiento cristiano de «ama a tu prójimo como a ti mismo». El contenido sapiencial de esta frase nos ayuda a desentrañar el mundo, a entendernos en el mundo-con-otros-y-por-otros, y esto es parte del sentido elemental de una vida humana digna, la racionalidad y dependencia en estado de armonía. Porque si no hay amor en la comunidad, la comunidad no puede mantenerse unida, y el ser humano no puede sino vivir en comunidad. Este es uno de los tantos ejemplos de sabiduría que se encuentra afianzada en enseñanzas religiosas y espirituales que hoy debemos defender en el mundo cultural y académico utilizando la transdisciplinariedad.

9 Véase Guevara en Referencias.

10 Antigua rogativa que se realiza en el *rehue*, que es el altar sagrado, con el fin de agradecer, pedir o solicitar.

11 Altar sagrado que consagra la unión espiritual del pueblo mapuche con su machi o curandero.

R. M. L.: Hablando de la sabiduría, me gustaría que te refirieras a la sabiduría de los pueblos indígenas, cuál es su especificidad y su aporte a este mundo cientificista y materialista al que pertenece nuestro modelo civilizatorio posmoderno.

G. S. A.: Los pueblos indígenas están obligados a vivir la sabiduría para existir como sociedades naturales, o sea, insertas en el orden natural. Esto empezó en el Paleolítico, donde esas bandas de cazadores recolectores, con no más de 200 personas, se reunieron, y si entre ellos no hubieran practicado el amor, la cooperación y el respeto mutuo, se habría extinguido la especie humana. Esta conciencia ética es la prueba de que ellos poseían una sabiduría muy profunda, la que nos permitió subsistir como especie, con todas nuestras debilidades fisiológicas y estructurales.

Por ello sostengo que el hombre del Paleolítico es un ser completo. Fue un excelente educador, permitió que la cultura humana prosperase y le debemos nuestra existencia. Si aquella humanidad paleolítica hubiera descuidado a sus hijos, estos no habrían podido heredar el conocimiento y cultura, o sea, los saberes de sus padres para enfrentar los desafíos de la vida natural. El hecho de que la sociedad humana haya podido sortear todos los desafíos de la vida natural hasta estos días, donde este ser humano se cree dominador de la naturaleza, es la prueba de que aquellos hombres tenían una sabiduría muy profunda del acontecer natural, si no, no existiríamos nosotros.

Me acuerdo de un hecho relevante que sucedió una vez... el arzobispo de Santiago, Monseñor Errázuriz, señaló públicamente que si el legislador de la época aprobase una ley de aborto, sería volver a la época de las cavernas. Entonces, ante esta semejante afirmación yo le contesté, por medio una carta al diario, señalándole: «Monseñor, con todo el respeto por su investidura, lo que usted ha dicho es un contrasentido. Porque si el hombre del Paleolítico hubiera practicado el aborto como hoy se hace, nuestra especie no existiría, o sea, es al revés, nunca las madres han cuidado mejor a sus hijos que en esa época, porque en eso se les iba la vida. Jamás las mujeres de aquella época practicaron el aborto como lo hacen hoy en día, en la sociedad posmoderna». Bueno, monseñor, rectifico.

Esto me lleva a otra reflexión: hoy nos quieren consumidores o usuarios pasivos y nada más. Y en este contexto se puede descuidar la educación de los hijos, sí, porque este modelo creó un sistema de grandes guarderías –llamadas colegios o escuelas– con el objeto de sostener la civilización industrial. Y este modelo civilizatorio aún tiene muchos recursos para convencer a la gente de delegar la educación de sus hijos. Pero este sistema depende de la industria de la alimentación, la salud, la educación y la cultura. Así las cosas, el ser humano natural o indígena no puede sobrevivir en el medioambiente intervenido por la idea de progreso industrial, pero el ser humano atrofiado de la posmodernidad no tiene los saberes básicos para relacionarse con su medio, por lo que si cae la industria, o sea, internet y el sistema de pagos, cae su forma de vivir, lo peor de obtener alimentos.

Esto constituye la cultura: existe una cultura paleolítica con un conocimiento muy profundo de todo el medio natural. Por ejemplo, este antropólogo, el señor Yuval

Harari, tan de moda, señala que el hombre del Paleolítico es necesariamente el modelo humano mejor informado de cuántos han existido en toda la historia.¹² Señala que era mucho mejor informado que nosotros, porque necesitaba de esta conciencia para sobrevivir, y coincido con este autor.

En cambio, el hombre de esta época se está dando el lujo de no saber nada sobre la naturaleza y, peor aún, sobre sí mismo, ya que tenemos la tienda de supermercado que nos da la comida, el automóvil que nos moviliza, y ahora el teléfono inteligente para hacer cálculos y obtener todo tipo de información. Sostengo que, si estas capacidades logísticas y tecnológicas se hacen imposibles de sostener, seremos la humanidad más ignorante de todas las que han pasado por este planeta, y claramente no sobrevivirá esta cultura.

El hombre antiguo, de la época paleolítica, no podía darse ese lujo de ser ignorante, porque significaba la muerte. La humanidad de esa época estaba unida al mundo como existencia y cultura propiamente. En este momento se dio una armonía y belleza única, y podemos encontrar resabios de dicha armonía hoy en las tradiciones orales de los pueblos indígenas, ritos y costumbres.

Así entonces este ser humano natural no podía maltratar a la naturaleza, más bien la habitaba. Jamás se podría entender el matar animales por mero capricho, por deporte o especulación, o talar bosques para venderlos. O sea, el hombre de la antigüedad desarrolla lo que podríamos denominar «una vida ecológica», necesariamente ecocéntrica en el sentido de la armonía de habitar el cosmos.

R. M. L.: Me encuentro desarrollando una tesis sobre el bien común y el buen vivir, tratando de hacer una mapa de las tipologías de vida armoniosas. ¿Cómo se conecta con esta idea de la filosofía natural de la que estamos hablando el «buen vivir», o el *küme mongen* del pueblo mapuche, el *sumak kawsay* de los pueblos indígenas de los Andes ecuatoriales, o el *suma qamaña* en el mundo aymara? ¿Cómo podemos entender este concepto polisémico?

G. S. A.: Mira, incluye muchas cosas el «buen vivir», muchas cosas de tipo espiritual y psicológico. Por ejemplo, pensamos que en una banda de recolectores cazadores de 200 individuos, necesariamente deben respetarse entre ellos; si viven en perpetuo conflicto, como enseña Hobbes,¹³ la especie humana se habría extinguido. Por ejemplo, el «buen vivir» incluye el respeto, la cooperación, el amor entre ellos, entendido el amor como voluntad de bien. Entonces, todos, o la mayoría, practicaban la voluntad del bien, si no, sufrían el castigo más grande también, la expulsión de la comunidad.

Yo diría que otra expresión del vivir bien la encontramos en el libro del Levítico 19, del Antiguo Testamento, donde se señala: «Ama a tu prójimo como a ti mismo». Es la primera vez que se dice en la Biblia, y es para mí la versión evolucionada del res-

¹² Véase Harari 450.

¹³ Véase la obra de Kyle y Rogers en Referencias.

peto mutuo que debían tener los miembros de una cofradía de recolectores cazadores, porque si no, ellos sabían que se extinguirían en poco tiempo.

Por ejemplo, el «buen vivir» se refleja en la idea de igualdad, que era absolutamente esencial. Todavía persiste en las comunidades indígenas una tendencia a la igualdad. Esta igualdad no permite que, según la ley de la tribu, tú te atribuyas a ti mismo un estatus superior a los demás. Eso hay que evitarlo como a un veneno. Entonces, el buen cazador que caza una pieza excepcional, por ejemplo, no tiene una actitud de ostentación ante sus pares, más bien untaría la punta de su lanza en la sangre del animal cazado, y se dirigiría al círculo de los cazadores en torno al fuego, y sencillamente posicionaría su lanza frente a otros en signo de agradecimiento por el don recibido, señalando que cazó y que el alimento está disponible para la comunidad. Esto también se puede ver en las pinturas rupestres, la centralidad de animales como dones. Esta imagen la he sacado de una explicación que dio un jefe de tribu africano a un investigador europeo; el jefe le dijo algo así como: «Si permitimos que se atribuya un estatus superior a los demás, es el fin de nuestra organización social». Para mí estos dos ejemplos singularizan los elementos éticos del buen vivir.

Por otro lado, están los elementos naturales del buen vivir: sentirse lo más cercano posible a la naturaleza respetando la creación y entendiendo a la naturaleza como entidad espiritual autónoma. Otra cuestión importante para el buen vivir es de carácter psicológica, y es la formación del carácter. Tiene que haber una escuela muy buena para vencer la agresividad, y esta se llama familia. Es muy grave la agresión como forma de vida y de comunicación. Cuando el varón pasa de la niñez a la juventud y a la madurez, se producen los momentos en que el hombre está más expuesto a la agresividad, porque ya es más fuerte que cuando era joven o niño, así, evitar la agresividad, modular la fuerza, es algo de la educación humana esencial, y esta educación se da en la familia primordialmente, y en la aldea en segundo lugar. La agresión impide el respeto, destruye la cooperación, crea el resentimiento, desestabiliza el lazo existencial-cognitivo. La cultura de la paz se crea en familias, barrios y pequeñas comunidades, donde todos los rostros cuentan.

En el plano económico, el buen vivir nos puede enseñar que acumular es una forma perversa de asumir la realidad. No se debe acumular, se debe compartir. O sea, lo que nosotros llamamos la acumulación de capital –o, en lindas palabras, el ahorro– es una idea inconcebible en el concepto del buen vivir y los pueblos indígenas.

Entonces, si tú comparas este código con la enseñanza de Jesús, son exactas. Las bienaventuranzas son el código del buen vivir. La cristiandad por eso penetró en América en la época colonial en las comunidades indígenas, y su profunda ética devocional es la clave para entender este fenómeno.

R. M. L.: Escuchando tus maravillosas reflexiones, y pensando que debemos mirar el futuro con una mirada de apertura a los saberes espirituales, éticos y narrativos de nuestra cultura humana, ¿cuáles crees que son nuestros mayores desafíos como humanidad?

G. S. A.: Mira, permíteme repetir algo ya indicado en esta entrevista. El enemigo más grande del hombre es la acumulación de riqueza, o sea, el dinero, y la lógica de los negocios es el veneno más grande que impide a la humanidad crecer ontológicamente hasta cumplir el plan de Dios. O sea, en clave cristiana, ser imágenes y semejanzas del Dios vivo, lo que los teólogos llaman *el imago Dei*. La lógica de los negocios, donde prima lo instantáneo y la imagen, es un veneno empobrecedor de la visión de la historia, del mundo y de la autopercepción humana; empobrece al hombre al reducirlo a nada más que en un consumidor. Yo creo que es lo peor que nos pasó, asumir el capitalismo como eje del análisis del mundo humano.

Quiero dar un ejemplo real, de un tipo humano muy extendido entre aquellos que hacen negocios. Yo me acuerdo de un economista reputado que escribió en la sección de *Economía y Negocios* del diario *El Mercurio*, de Santiago de Chile. Este señaló –a propósito de las fiestas patrias, que en Chile se celebran con pompa cada 18 septiembre– que en tiempos de la primera Junta Nacional de Gobierno, o sea, en el siglo XIX, hace doscientos años, cuando sucede la independencia de Chile de la Corona española, este era un país muy pobre, muy ignorante y muy impotente; eso era el Chile colonial para este hombre. Todo el diagnóstico desarrollado por este individuo sobre la sociedad chilena colonial, sobre el estado espiritual de un pueblo que estaba destinado a crear una república y una cultura particular, fue cercenado por el dominio de las finanzas. Entonces yo le contesté, citando los refranes populares y sapienciales de nuestro pueblo, que vienen desde esa época: «¿Quién le enseñó a don Artemio, a don Emeterio, a don Narciso, a doña Evangelina, la sapiencia del buen vivir?». El rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile me mandó a felicitar por la respuesta tan creativa.

Tengo la percepción de que entre los economistas y algunos historiadores actuales se cree que nuestra civilización actual es el pináculo de la historia, y no saben que están muy equivocados, más bien sufren de la ignorancia del orgullo, propia de quien idolatra una idea tan perversa como la del desarrollo ilimitado o la acumulación de capital de forma infinita. Incluso historiadores cultos caen en estos análisis tramposos de aplicar la lógica de los negocios a la historia, o sea, mirar económicamente a la historia. Tuve que debatir con una historiadora importante sobre este tema a través de las páginas de *El Mercurio* de Santiago; le dije que no es bueno que solo el desarrollo empresarial sea ensalzado como modelo de desarrollo. Yo les pregunto a estos historiadores: ¿Jesucristo y los apóstoles acaso vivieron en la miseria extendida? Entre los siglos X y XIII se levantaron las grandes catedrales góticas, desde Burgos hasta Colonia. ¿Eso era la Europa subdesarrollada? ¿Se atreverían a decir eso? El orgullo posmoderno es una infamia al sentido de la historia y al respeto que debemos a nuestros antepasados.

R. M. L.: Existe mucha gente en la academia, en la vida social, económica, política y cultural que se resiste a criticar el modelo capitalista, ¿por qué? Si tenemos toda la evidencia de que este modelo es el que ha destruido el mundo natural, y nuestra especie

casi camina a la extinción por la forma de habitar, producir y consumir de esta sociedad industrial capitalista.

G. S. A.: Se resisten a que el modelo cambie. Porque los beneficia. Y esto paraliza el pensamiento crítico; quedan congelados, no pueden cambiar el modelo porque están muy bien instalados. Por ejemplo, en Chile encontramos un discurso, que se dice a sí mismo –de la autocomplacencia– que la pobreza fue suprimida. Y es una mentira. Me consta que la pobreza aumenta cada día, si no es material, será espiritual, basta mirar las condiciones psicológicas de la población. Mis amistades del mundo obrero asalariado me indican con dolor que no saben cómo terminará su mes, o sea, qué comerán a fin de cada mes, y es impactante esta realidad. La inflación que tenemos en el mundo es horrible y nos muestra la crisis energética y de alimentación que se esconde tras los números. Recordemos que los números son falaces al dar cuenta de la realidad humana; la política posmoderna es un fracaso en cuanto a la econometría.

R. M. L.: Se habla muy poco del contenido del bien común, ese concepto antiguo que Santo Tomás de Aquino y la escolástica desarrollaron profusamente. ¿Tú ves alguna conexión de esto con el buen vivir?

G. S. A.: El bien común es como la plataforma en que se basa el buen vivir. El buen vivir es para el bien común, hay una relación conceptual de interdependencia. Algo importante es que no puede haber nadie con privilegios en una comunidad, por eso no puede haber nadie en la comunidad que pretenda engendrar seres de estatus superior a otros, esto no puede ocurrir, porque será una condición contraria al bien común. Esa persona va a empezar a acumular y a dominar a otros bajo su servicio. Así empezó la explotación del hombre por el hombre, que Marx denunció muy bien en su minuto histórico, aunque las soluciones dadas por este no superaron el drama denunciado.

Entonces las filosofías indígenas o ecosofías que practican el buen vivir desarrollan el bien común, ya que quedan ancladas en una verdad elemental, viven la igualdad ontológica, y por ello en esas comunidades puede existir el bien común; porque viven en justicia y por la justicia. Esto trae aparejada una relación de gratitud y devoción hacia la madre naturaleza y un respeto hacia los otros seres humanos, cuestión que es tremendamente importante en nuestro tiempo de megacrisis global.

Como bien apuntas, el concepto de bien común fue perdiéndose con la entrada en juego del capitalismo salvaje que reduce todo a dinero y epistemologías colonizadoras como el cientificismo. El pensamiento protestante anglosajón tiene un papel importante en esta mirada hegemónica de la economía humana y el cientificismo, ya que para aquella cultura el sentido de la vida es generar riqueza, es un mandato divino –como logró categorizar Max Weber en su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, donde dice en palabras simples que los católicos son muy flojos y los protestantes muy trabajadores–. Ese mundo de acumular riqueza excluye la felicidad del mundo humano, y esto sucede desde los grandes emprendimientos industriales del siglo XIX.

En el plano estético, ahí empezó una época oscura, donde se representaban máquinas e inseguridad que se puede vislumbrar en las pinturas de aquella época.

R. M. L.: Teniendo en cuenta que últimamente te encuentras reflexionando sobre la sabiduría ancestral paleolítica, existe una relación con aquella época antigua de la humanidad, donde las mujeres dominaban el mundo cultural humano, el que llamamos matriarcado, y que es un concepto no exento de polémica –unos lo niegan y otros lo sostienen– en oposición a la idea de patriarcado. ¿En tus investigaciones del Paleolítico qué has podido descubrir acerca del periodo del matriarcado?, ¿tenemos bases historiográficas para sostenerlo?

G. S. A.: En un momento de la prehistoria, hubo un periodo en que la madre tuvo una hegemonía muy grande en la organización familiar y el hogar. Ellas cuidaban a los hijos, eran las facilitadoras de la vida humana, las guardianas de la cultura humana, entonces, la mujer era el sostén de la familia. Así, las funciones de la *oikos* –u hogar doméstico– recaen en ellas, y esto era lo más importante en aquella sociedad primitiva. El varón salía a cazar, estaba explorando el mundo natural, y practicaba una fuerte asociación con otros hombres, cuestión importante que marcará quizás la asunción del patriarcado.

En la antigüedad, por los rastros arqueológicos que conocemos, la mujer posee una hegemonía simbólica muy grande, por ejemplo, en las estatuillas de las Venus, únicos vestigios del Paleolítico superior, se puede apreciar a la mujer sin atuendos, descubierta de todo, o sea, como eje de su autoridad iconográfica.

Pero, al parecer –en un periodo desconocido de la prehistoria posterior al Paleolítico superior– hubo una crisis violenta entre los sexos. Por ejemplo, en algunos pueblos todavía se acuerdan de esa época; los selk'nam, de la Patagonia del sur de Chile han instituido rituales a los que pueden asistir solo los hombres de la comunidad, y son de carácter hermético, no le pueden contar nada a las mujeres. Este hermetismo son recuerdos del choque de sexos acaecido en nuestra prehistoria.

Por otro lado, tenemos el mito de la Atlántida, que al parecer se basa en un hecho real. La isla Atlántida estaba muy cerca de España y parece que era un pueblo muy avanzado en civilización. Invadieron Europa y, al llegar a la península de los Balcanes, donde vivían los antepasados de los griegos, se enfrentaron con los griegos y con su ejército mixto, donde hombres y mujeres luchaban en igualdad de condiciones, como lo cuenta Platón.

Entonces, todavía quedan recuerdos en la cultura de esta hegemonía de la autoridad de la mujer en la organización familiar. Una prueba más de la autoridad de la mujer en la antigüedad es la presencia de la diosa tutelar de Atenas, denominada Palas Atenea, que tenía una complexión fuerte, de una mujer guerrera. Se puede ver esto en la estatua denominada Atenea Partenos que la representa, y que se encontraba en el Partenón de Atenas. La representación de una diosa mujer, que tiene un simbolismo único en la historia de Atenas, que refleja el poder femenino... esto representado con la armadura, escudo, lanza, espada y casco. Es fascinante cómo reivindica un orden supremo.

Todas estas expresiones del arte: las Venus del Paleolítico superior –recordemos que la única representación arqueológica de la época son estas estatuillas, que representan puramente a la mujer–, el relato de Platón y la Diosa tutelar de Atenas nos indican algo, la importancia de la mujer, y más aún, la centralidad del papel de la mujer en el cosmos humano. Incluso en la cultura mapuche encontramos la centralidad de la praxis ritual en la figura de la *machi*,¹⁴ figura esencial para la cultura mapuche, y que en un 90% son mujeres.

Creo que el ser humano es parte de un ciclo vital histórico. Puede ser que lo que pasa hoy, con la reivindicación de la autoridad femenina y con el feminismo en su diversas variantes, sea un vago recuerdo de lo que ocurrió en el año 12.000 a. C., ya que mucho de lo que somos se encuentra en la memoria genética de la especie, y de repente vuelve ese conflicto de los sexos en el inconsciente colectivo, ahí donde está depositada toda nuestra historia de la especie, y a veces huir de ella nos vuelve sin duda menos humanos; vivimos en un gran ciclo vital del tiempo, tal como enseñan las culturas indígenas.

R. M. L.: Por último, para cerrar esta hermosa conversación, me puedo permitir preguntar a un ser humano tan excepcional como tú, en este estadio de tu vida, ¿cuáles son tus futuros proyectos?

G. S. A.: Mira, estoy esperando que me venga a buscar la muerte, aunque un médico chino me dijo que viviría hasta los 107 años, así que aún me queda un poco de vida. Mis proyectos siguen, me encuentro trabajando en la Universidad Católica y estoy contratado como profesor e investigador. Estoy escribiendo, y tengo la alegría de publicar un nuevo libro que se llamará *Ventura y desgracia del Homo sapiens*, en el que afirmo lo que señala el libro del Génesis, capítulo 2 y 3, y la relación con la antropología moderna, y donde mostro una verificación por parte de esta disciplina de lo que el Génesis enseña. O sea, el libro del Génesis no es una mera figuración narrativa arbitraria para enseñar algo, sino que se refiere a un fenómeno social, precisamente al que llamamos revolución agraria, donde comienza la civilización de la ciudad. En este relato, Caín es el primer héroe de la civilización; construye la primera ciudad, es el primer agricultor y el primer militar, pero mata a su hermano Abel, quien era pastor.

Un paréntesis, la palabra hermano no significa literalmente lo que nosotros entendemos como vínculo sanguíneo. Por ejemplo, en la historia de Roma, Rómulo y Remo no son hermanos en el sentido carnal de la palabra, sino que representan dos etnias de la raza aria. Remo es celta y Rómulo es latino. Ahora tienen un origen común, por eso se dice que son hermanos. Aquí, Caín y Abel son hermanos en el mismo sentido de tener un origen común, no una madre común. Son etnias semejantes por el origen geográfico-cultural.

Volviendo al libro del Génesis, Abel representa la cultura de los pastores y Caín representa la cultura de la ciudad y de la agricultura. Entonces, esa cultura es la que

14 Véase nota n° 10 de esta entrevista.

acabó con la anterior, o tendió a acabar con ella. Aunque la paradoja es que Dios está con el pastor, el pastor no pierde nunca su fe en el Dios único. Es hermoso ver que Jesucristo, miles de años después, nace en un pesebre, en el lugar de los animales y de los pastores.

En cambio, la civilización, o la ciudad, se va al politeísmo, y cree en las divinidades de la fertilidad y todas esas que son funcionales al deseo humano. Entonces, de ahí que Dios no acepte la población de Caín, la rechaza por ser ególatra y, en cambio, acepta el sacrificio de Abel, el pastor con buen gusto. No se dice por qué no acepta la ofrenda, pero al parecer es la actitud de agradecimiento devocional de este último una clave hermenéutica posible.

Hay que leer toda esta evolución de la revolución agraria en la historia, con lo que siglos después será el aumento de la explotación del hombre por el hombre y las interminables guerras que la humanidad vivirá, y cómo el fenómeno de la violencia se expande en la historia humana. El hecho de que Caín matara a su hermano significa muchas cosas, no solo significa el comienzo de la agresividad humana, de la discriminación, de la humillación y la violencia, sino que, desde el parricidio de Caín, se empieza a construir la ciudad amurallada, contra ladrones, bandidos y extranjeros; ya es otro mundo. El mundo de la separación, de la exclusión, donde pobres y errantes no caben. Es un mundo muy violento el de la ciudad humana, y Caín representará al mundo moderno, en el fondo, será el primer hombre moderno.

R. M. L.: ¿Qué le dirías a las y los jóvenes y activistas por el clima, a toda esta generación que está hoy estudiando en la universidad y que siente que necesitamos superar el modelo de explotación de la Madre Tierra? ¿Cuál es tu mensaje para ellos y ellas?

G. S. A.: Yo creo firmemente en mi condición de hombre mayor y que ve al mundo con ojos críticos. Les señalo: ¡Hay que volver a la raíz! ¿Quién fundó este orden cultural? Jesucristo lo fundó. Él es nuestro héroe cultural, como dice C. G. Jung en su último libro, antes de morir, donde explicó su aporte a la psicología de su propia mano: *El hombre y sus símbolos*.¹⁵ Las comunidades fundadas por el apóstol Pablo en Grecia son

¹⁵ Podemos señalar que Carl Gustav Jung ha influido sustancialmente en la obra de Soublette, ya que es reconocido como una de las figuras más destacadas en la historia de la psicología. Fue un médico, psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo, y su influencia fue fundamental en la fase inicial del psicoanálisis, y más tarde se convirtió en el fundador de la Escuela de Psicología Analítica, también conocida como Psicología de los complejos y Psicología profunda. Jung fue discípulo de Sigmund Freud y ejerció como profesor en las prestigiosas universidades de Zúrich y Basilea; considerado un pionero en el campo de la psicología profunda, Jung fue ampliamente reconocido y leído durante el siglo xx. Su enfoque teórico y clínico se centró en la estrecha relación funcional entre la estructura de la psique humana y los productos derivados de ella. Jung exploró profundamente el inconsciente colectivo, la importancia de los arquetipos y los símbolos, y la influencia de la mitología y la religión en el desarrollo de la psique individual y colectiva. Además de sus contribuciones teóricas, Jung desarrolló técnicas terapéuticas innovadoras, como la interpretación de los sueños, la psicoterapia basada en la imaginación activa y el análisis de los complejos. Su enfoque holístico y su interés en la totalidad de la psique humana lo llevaron a investigar diferentes áreas, como la mitología, la alquimia y la filosofía oriental, en busca de una comprensión más profunda de la naturaleza humana. A lo largo de su vida, Jung dejó un legado duradero en el campo de la psicología, influyendo no solo en sus contemporáneos, sino también en generaciones posteriores de psicólogos y terapeutas. Su trabajo sigue siendo ampliamente estudiado y su enfoque integrador continúa inspirando a aquellas personas interesadas en explorar la complejidad y la profundidad de la psique humana. Su última obra, y que cita Soublette en esta entrevista, es *El hombre y sus símbolos* (en Referencias).

quizás el primer ensayo consciente de crear un hombre nuevo, y eso finalmente fue un triunfo cultural, basta mirar la historia y comprender que los emperadores romanos tuvieron que declarar el cristianismo como religión oficial después de haberlo perseguido a muerte. La esencia del Evangelio y Jesucristo es nuestro estatuto esencial para los que nos llamamos cristianos. Esto no lo podemos olvidar entre los mil problemas del mundo contemporáneo, y por ello tenemos que reconsiderar la persona de Cristo, en todas sus características, como un trabajador manual y hombre del pueblo sencillo, entre los atributos mundanos. Un modelo de humanidad que no acumula, no tiene nada, y eso pone en valor lo que es la esencia de lo humano, el que no se necesite de la posesión de cosas materiales para cumplir con su cometido es un fuerte mensaje a la cultura actual del aparentar y consumir, a la economía del producir y vender. Debemos considerar al fundador del cristianismo, al mismísimo Jesucristo en su rostro humano y divino, o sea, sacarlo un poco de la religión oficial, ya que es el fundador de nuestra cultura y todos sus valores. La Iglesia está en crisis hoy porque es más institución que pueblo de Dios, ahí está el problema. La Iglesia es pueblo de Dios, espiritualmente, y lo que yo afirmo –muy humildemente– es que la institución se comió al pueblo de Dios. La teología del pueblo que sigue el actual papa Francisco es un camino de reencuentro, pero será largo purgar los excesos del clericalismo.

Pero hay esperanza en lugares como África y Sudamérica, donde hay movimientos de renovación espiritual. Tengo la fe de que la Iglesia no puede caer. Puede pasar por momentos atroces como el que vive hoy, pero no puede caer. Es una promesa contenida en el Evangelio.

R. M. L.: Ahora sí prometo que es la última, pero quiero hacerte una pregunta existencial: ¿Qué es la muerte para ti?

G. S. A.: La muerte para mí es simplemente el cierre natural del ciclo vital. No hay que tenerle miedo, hay que saber enfrentarla, hay que prepararse para la muerte. Intento estar preparado. No sé si allá arriba consideran que estoy preparado, pero tengo fe en que la muerte representa el encuentro con Dios, esa es la verdad. Te enfrentas con Dios y tu vida, por eso ese momento no puede agarrarte desprevenido. Cada uno de nosotros debe estar consciente de que esta realidad se acerca y que debes corregir muchos errores. La vida es una forma de vivir el perdón de Dios.

Yo tengo la confianza de que Cristo pagó por mí, en eso consiste su sacrificio. Debemos ser conscientes de que el ser humano no puede salvarse por sí mismo, su caída es tan grande que no le permite la autosalvación. Así las cosas, son muy pocos los seres humanos que pueden hacer el esfuerzo de autosuperarse, la mayoría no lo puede hacer, por los límites de la psicología humana y la cultura. Entonces, con esta realidad antropológica humana somos seres limitados, y aparece en el mundo el hijo de Dios, quien para mí es Jesucristo, y quien se sacrifica por esta humanidad a manos de la humanidad perdida; esta paradoja es hermosa y profunda. Entonces el sacrificial del hijo de Dios nos viene a liberar de las consecuencias de nuestros errores y pecados,

nosotros por nosotros mismos no podemos librarnos de eso. No debemos olvidar nunca que nuestra posición es dependencia absoluta del creador y con toda la creación. El sacrificio de Él es lo que nos permite que Dios nos perdone y restaure el mundo, renueve el cosmos, en fin, venza a la muerte con la resurrección de su hijo.

* Agradezco a don Gastón Soubllette por recibir a este doctorando un día 6 de junio del año 2023 en su linda casa de Limache. Con pocos días de antelación aceptó ser entrevistado en el marco de la tesis doctoral que llevo adelante: «Tipologías de armonía: Buena Vida, Bien Común y Buen Vivir» en la Universidad de Valencia, España.

Referencias

- «Climate Change and Land: an IPCC Special Report on Climate Change, Desertification, Land Degradation, Sustainable Land Management, Food Security, and Greenhouse Gas Fluxes in Terrestrial Ecosystems». Cambridge University Press, 2022.
- Guevara, Tomás. *Historia de Chile: Chile prehispano*. Balcells, 1925-1927. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-81295.html>
- Harari, Yuval N. *Sapiens, de animales a dioses: breve historia de la humanidad*. Trad. Joandomènec Ros. Debate, 2016, 8ª edición.
- Jung, C. G. *El hombre y sus símbolos*. Paidós, 2022.
- Kyle, Andrew y G. A. J. Rogers. *Leviathan: Contemporary Responses to the Political Theory of Thomas Hobbes*. Thoemmes Press, 1995.
- Soubllette, Gastón. *El folklore de Chile: La cueca*. Presentado por Violeta Parra. Zig-Zag, 1959.
- . «La megacrisis». *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, n° 25-26, 1992, pp. 103-113. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7009671.pdf>
- . *Rostro de hombre*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006.
- . *La poética del acontecer*. Editorial Universitaria, 2007.
- . *Manifiesto: Peligros y oportunidades de la megacrisis*. Ediciones UC, 2020.
- . *Marginales y marginados*. Ediciones UC, 2021.
- Spengler, Oswald. *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*. Trad. Manuel García Morente. Calpe, 1923.
- Villalobos, Juan Cristóbal. *Una aventura radical. El camino de Lola Hoffmann*. Ediciones UDP, 2023.

RESEÑAS

HÉLOÏSE ELISABETH MARIE-VINCENT GHISLAINE **DUCATTEAU**

DANIELA **LAGOS**

FRANCISCO **VEGA CORNEJO**

MARÍA JOSÉ **PUNTE**



Ileana Rodríguez
*Modalidades de memoria y archivos afectivos:
Cine de mujeres en Centroamérica*
San José, Costa Rica, CIHAC/CALACS, 2020,
100 pp.¹

Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau
Sciences Po
heloise.ducatteau@sciencespo.fr

El cine centroamericano es poco conocido en Francia, y menos aún el cine de mujeres. El cine centroamericano solo ha sido objeto de un tratamiento específico desde 2005 gracias a la obra de María Lourdes Cortés, que recorre un siglo de cine centroamericano. Este libro se menciona en la presente publicación. El hecho de que Cortés también escribiera un capítulo en un libro traducido al alemán bajo el título «Zentralamerika auf Zelluloid», de Alexandra Ortiz Wallner, facilitó la difusión de sus ideas a partir de 2008, citado por (Navitski 298-311). Sin embargo, no fue hasta 2015 cuando una de las alumnas de María Lourdes Cortés presentó su tesis doctoral en francés sobre el mismo tema. Antes se publicaron estudios que abordaban el cine centroamericano desde una perspectiva nacional. Aunque la monografía de María Lourdes Cortés se menciona en el libro aquí reseñado, no es el caso de la tesis de Andrea Cabezas Vargas. Sin embargo, Ileana Rodríguez podría haber incluido elementos de contextualización. ¿Qué elementos históricos trascienden las fronteras nacionales centroamericanas y justifican su acercamiento? ¿Cuáles son las peculiaridades jurídicas y económicas que explican que el cine de mujeres haya podido arraigar antes en un país que en otro, y de forma diferente?

1 <https://repositorios.cihac.fcs.ucr.ac.cr/repositorio/handle/123456789/590>

La siguiente publicación no omite el cine masculino y el que se acerca a Centroamérica desde el extranjero. Se habla de películas sobre Nicaragua realizadas por hombres, como *Nicaragua... el sueño de una generación*, de los argentinos Roberto Persano, Santiago Nacif Cabrera y Daniel Buak (2011), y de películas realizadas conjuntamente por ambos sexos: *Nicaragua, una revolución confiscada* por los franceses Clara Ott y Gilles Bataillon (2012). Junto con Antonio Gómez, el autor ya había dedicado un artículo a una película editada por el sueco Peter Torbiönson tres años después de su estreno, *Adiós Nicaragua*. Cada capítulo se centra en una directora, a excepción del sexto y último, que abarca dos. Las películas consideradas datan todas de la última década y son solo una pequeña parte de la producción. Ileana Rodríguez se centró en las películas en las que el testimonio es fundamental en El Salvador, Guatemala y Nicaragua.

Granito: Cómo clavar a un dictador (2011), la primera película considerada, fue dirigida por una mujer estadounidense, Pamela Yates. Cuenta la historia de la batalla de la abogada Almudena Bernabéu por la justicia para un grupo de mujeres indígenas guatemaltecas. A Fredi Peccerelli se le atribuye el hallazgo de los huesos en una fosa común y la dirección de su equipo para desenterrarlos. La archivera Kathy Doyle recibió anónimamente documentos que recogían órdenes del Ejército. La perseverancia de Bernabéu dio sus frutos, ya que se juzgó al general Efraín Ríos Montt y al exministro de Defensa (1983-1989) Carlos Eugenio Vides Casanova, quien tuvo que ser deportado primero de Estados Unidos. La película de Cuevas *El eco del dolor de mucha gente* (2013) también aspira a la justicia retributiva y transicional. En esta ocasión, la cineasta se vio afectada personalmente al regresar a Guatemala para encontrar los restos de su hermano Carlos, que fue asesinado. Se da voz a las mujeres indígenas y mestizas. Mientras que los primeros han sido víctimas de homicidios, los segundos se han visto afectados sobre todo por secuestros y desapariciones. De fondo, el sonido de los helicópteros recuerda los bombardeos. El vigilante aquí es Nineth Montenegro, fundador del Grupo de Ayuda Mutua. Ileana Rodríguez destaca las numerosas fotografías, los depósitos de cadáveres y las prisiones por las que ha pasado con la Shoah que presenta Ka-Tzetnik.

Pasemos ahora a El Salvador. En *Los ofendidos* (2006) Marcela Zamora entrevista a un conjunto más diverso de testigos: su propio padre, un médico, el director de un centro de memoria histórica sobre derechos humanos en El Salvador e incluso un torturador. El médico detalla los tormentos que soportó: descargas eléctricas, quemaduras de cigarros, violencia sexual, dedos pegados que le impidieron volver a operar más tarde. Fue pisoteado y obligado a comer gusanos. Los acuerdos de paz no borran las preocupaciones de una nueva guerra. *El lugar más pequeño* (2011), de Tatiana Huevo, se diferencia de las otras películas por ser una documentación. Cuenta la historia de unas familias que vuelven a su pueblo de Cinquero después de haberlo abandonado.

Y terminemos con Nicaragua. La protagonista de *Heredera del viento* (2017), dirigida por Gloria Carrión, busca conocer a sus padres desaparecidos, torturados tras haber luchado contra la dictadura, tras tener que utilizar seudónimos para protegerse.

Una voz en *off* recontextualiza los hechos. El dolor se analiza desde la perspectiva del primer plano conceptualizado por Deleuze y del autotacto conceptualizado por Catherine Malabou. En el caso nicaragüense, el Gobierno se declaró de izquierda, a diferencia de los Gobiernos guatemalteco y salvadoreño. Las consecuencias sociales son igual de graves. La cámara de Mercedes Moncada en *Palabras mágicas para romper un encantamiento* (2012) barre sobre jóvenes drogadictos, aguas contaminadas, canales fangosos. Las catástrofes que siguieron al terremoto de 1972 y a la tormenta Mitch de 1998 nos las cuenta una voz en *off*. Se explican los desequilibrios políticos, como el regreso al poder del corrupto Arnoldo Alemán. *Exiliada*, de Leonor Zúñiga (2019), se centra en la feminista Zoilamérica Narváez, violada y acosada sexualmente a los doce años por Daniel Ortega. El futuro presidente se reunió entonces con la madre de la niña, Rosario Murillo, vicepresidenta desde 2017. Cuando su hija presentó una denuncia, protegió a su marido. Al haber prescrito, Daniel Ortega quedó impune. Zoilamérica se vio obligada a exiliarse en Costa Rica.

El área geográfica de Centroamérica no está delimitada aquí, aunque no existe un acuerdo unánime entre los países y los investigadores. Aunque es comprensible que Belice no esté representado, dado que el país fue una colonia británica hasta su independencia en 1983 y que conserva el inglés como único idioma oficial, es lamentable que la presente publicación no incluya películas costarricenses, panameñas y hondureñas. Aunque la producción cinematográfica sea menor, lógicamente por el tamaño de estos países, más modesta que la de los otros países tratados, habría tenido su lugar. Andrea Cabezas Vargas había excluido así a Belice, pero había incluido a Panamá y Honduras. Un ejemplo es el cortometraje de treinta minutos de la fotógrafa panameña Sandra Eleta, *El imperio nos visita de nuevo*. Rodada en 1990, trata de la invasión norteamericana que tuvo lugar un año antes, a través de testimonios. El docudrama *Fantasmas del huracán*, de la hondureña Elizabeth Figueroa, realizado en el año 2000, aborda la violencia generada por un desastre natural, un huracán, y las traumáticas pérdidas familiares resultantes. Otro documental hubiera sido muy relevante: *¿Quién dijo miedo? Honduras de un golpe*, de la hondureña Katia Lara. Este largometraje, que data de 2010, nos muestra el golpe de Estado del año anterior por parte del Ejército, que derrocó al presidente Manuel Zelaya.

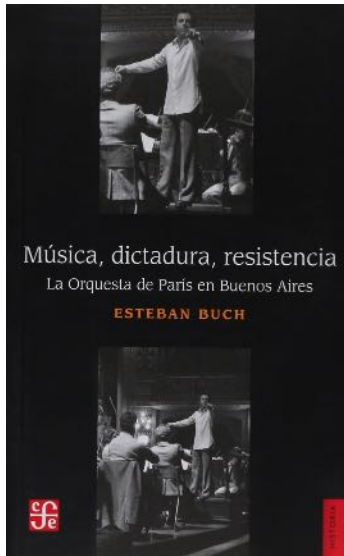
La recepción de las películas, ya sea en su país de origen o en el extranjero, también es decepcionante. Tenemos que conformarnos con la recepción académica en español y, en menor medida, en inglés. Y la película cuya recepción está más documentada es *Palabras mágicas*, aunque el recibimiento por parte del público en general no está respaldada por ninguna fuente (Rodríguez 84-85). No se indica la recepción de las otras películas. Un escollo de este libro que puede repercutir en el uso pedagógico es la falta de información sobre el tiempo (con la hora, los minutos y los segundos). Para cada cita, tenemos una nota a pie de página que nos recuerda la película de la que procede. En algunas páginas, tenemos ocho notas a pie de página idénticas porque las ocho citas son de la misma película. Esto hace que sea mucho más difícil encontrar las escenas.

La ausencia de capturas de pantalla o incluso de carteles de la(s) película(s) dificulta ciertamente la memorización de esta(s).

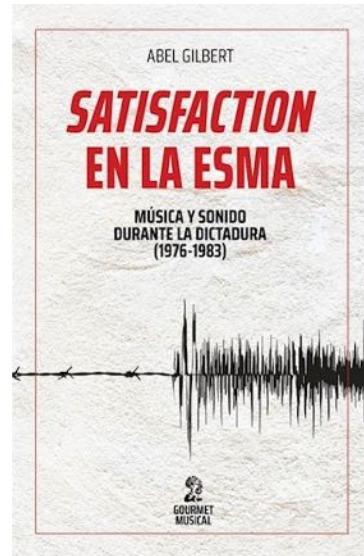
También es lamentable que el componente de civilización solo aparezca en forma de encartes dentro de los capítulos. Un friso cronológico e inserciones en los márgenes habrían ayudado a comprender mejor el desarrollo histórico del último medio siglo en Centroamérica, tanto en el ámbito político como en el cinematográfico.

Referencias

- Cabezas Vargas, Andrea. *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): La construction d'un cinéma régional: mémoires socio-historiques et culturelles*. Thèse de doctorat en arts, Bordeaux, Université de Bordeaux III - Michel Montaigne, 2015. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01298559>
- Cortés Pacheco, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005. <https://hdl.handle.net/10669/82043>
- . «Zentralamerika auf Zelluloid». *Zentralamerika heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*. Ed. Sabine Kurtenbach et al. Vervuet, 2008, pp. 643-657. https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00001126
- Navitski, Rielle. «“A la conquista de un sueño”: Historiografía y preservación del cine en Nicaragua. Entrevista con Karly Gaitán Morales». *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, n° 4, 2008, pp. 298-311. <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/197>



Esteban Buch
Música, dictadura, resistencia.
La Orquesta de París en Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina,
Fondo de Cultura Económica,
2016, 301 pp.



Abel Gilbert
Satisfaction en la ESMA. Música
y sonido durante la dictadura
(1976-1983)
Argentina, Gourmet Musical,
2021, 336 pp.

Daniela Lagos
Universidad de Chile
daniela.laggos@gmail.com

Esteban Buch y Abel Gilbert: Silencio, música y dictadura en Argentina

Explicar desde el rol musical la construcción de un Estado es, sin lugar a dudas, una tarea muy ambiciosa y compleja, pues por un lado implica entender, comprender y aprehender del mundo en modo exhaustivo cómo cuele y estructura una sociedad su sonoridad, y por otro, necesita incorporar además el fundamental hecho de que la historia ha sido construida por personajes con nombre y apellido que suenan para otros y para sí, por autores, autoras y público. Se trata de echar luz a personas situadas en territorios específicos, que cual artesanos de su obra no pudieron eludir la propia posición desde la cual dejaban su huella. En este sentido, Esteban Buch y Abel Gilbert entintan verdaderas poesías históricas con respecto a la música en relación con el régimen dictatorial que tuvo lugar en Argentina entre 1976 y 1983, proponiéndose

ellos mismos como sujetos situados en una determinada posición que esquivo con éxito la neutralidad. Ambos aguzan el foco en el rol musical en cuanto actor político y social, la sonoridad como territorio que habita y es habitado por su época, y entrando más íntimamente en la lectura también se puede encontrar una trama común en lo que está ausente, lo que no suena o no está sonando, lo que no se emite o no se está emitiendo, lo que no está coloreando: el silencio (o silencios). Común para ambos en su escritura, sin embargo, cada uno con particular audacia tomará un camino distinto para referirse a esto.

Esteban Buch es profesor en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, donde dirige el Centro de Investigaciones sobre las Artes y el Lenguaje, escribió en 2016 *Música, dictadura, resistencia: La Orquesta de París*, que se trata de un trabajo riguroso y esclarecedor sobre el rol de la música en el periodo del «Proceso de Reorganización Nacional» en Argentina. Para esto, Buch desempolva un hecho particular para desarrollar todo un viaje en su relato, el que realiza La Orquesta de París por distintos países del Cono Sur durante las dictaduras que dominaban en esa época. El autor no habla de procesos generales, aun cuando deja entrever su dominio en este terreno, ironizando sobre el repudio de Francia a la dictadura, al tiempo que recuerda la transacción armamentista con Argentina. Se dirige a espacios narrativos que amplifican y encarnan los eventos más terroríficos y crudos de la dictadura, sin nombrarlos, pero dejando que el lector o lectora abra la puerta si quiere. Buch hace sentir que algo grave está ocurriendo, desentraña y desentierra los cadáveres sin referirse a los nombres técnicos de sus partes. El autor prefiere descuartizar el tiempo, por eso divide su libro en tres capítulos: «Una semana», «Dos horas», «35 años». Capítulos que caen como sentencias cuando se habla de dictadura, muerte y horror, pero que seducen a una lectura protegida por el doble zoom de eventos que lejos de la crueldad explícita vuelven sobre ella sin cesar.

Por su lado, el compositor, periodista y escritor Abel Gilbert, en su libro del 2021 (versión en español) *Satisfaction en la ESMA: Música y sonido durante la dictadura (1976-1983)* da lugar a un recorrido menos tácito o velado y más evidente. En palabras de Gilbert, «una sociedad se refleja en su producción sonora. No como mera transposición. Sí a través de síntomas o detalles que nos ayudan a detectar pliegues inadvertidos de la máquina consensual, aquella que organiza lo decible, narrable, opinable y lo que se debe callar» (17). Y es en torno a esto que se extienden diferentes hilos en su relato. Si Esteban Buch abre la historia con un microscopio y un bisturí, Abel Gilbert la raja con un cuchillo desde las entrañas. ¡Enhorabuena!, se podría pensar, pues el hecho mismo de analizar un crimen será en sí mismo siempre un acto criminal si no busca justicia, por eso el vejamen de la doble muerte: la primera, de haber sido acallado, y la segunda, ser investigado como un objeto de la dictadura en Argentina. Para esto se requiere, más que precisión, coraje. Este autor no solo se arma de valor él mismo para poner negro sobre blanco la historia ensangrentada de la dictadura, sino que invita a su lector o lectora a afirmarse de esa misma valentía para dar cara a la lectura. Donde

Buch genera la trama que lo hace a una pensar que ha encontrado algo, Gilbert deja la imagen del asesinato. Su texto es una herida a través de la cual se ven las venas abiertas de un periodo en el que la música tuvo un lugar en los crímenes de la dictadura. En Buch el silencio podría ser leído como una fosa donde yacen los restos del ruido, en Gilbert como la rienda necesaria para cabalgar entre los gritos del horror.

En el primer capítulo de Buch, el autor nos lleva a pensar en particularidades concretas, pero además extremadamente simbólicas de las relaciones, por ejemplo, que toda la diplomacia, la aguda y fina tensión que mantiene unidas a Francia y Argentina se rompe en un papel (un verdadero trozo de papel escrito) que atravesará la materialidad para ser la fisura que avanza la fractura definitiva entre ambos países. No solo eso, sino que este ejemplo ocurre con un papel que desaparece. Aparece la performatividad del hacer desaparecer, el sonido rasgado y el silencio, como los muertos en Argentina. La idea de que hubo algo que ya no está, pero que sigue vivo, el silencio en el escenario, como la pérdida, lo que se revela, el sonido enmudecido pero latente, la sensación de que en algún momento algo fue oído, una atmósfera íntima de presentir una música que no regresa, el silencio testigo. Buch lleva a sumergirse en el cotidiano de una dictadura sin treguas, con personajes que, sumergidos en una cuestión política y humana, parecían pretender evadir la responsabilidad histórica que los convocaba. El libro se construye a través de un sólido trabajo documental que somete a un prolijo escrutinio individual a cada uno de sus personajes.

En *Satisfaction en la ESMA* hay una suerte de atmósfera que se respira en conjunto, hay menos nombres y apellidos que en Buch, pero el relato de muerte y dolor posee absolutamente todas las características de hechos concretos e individualizables. Aquí, la música es una, dos, tres, cien canciones, muchos modos de «cantar», hace que uno sienta asco de escuchar lo que un torturado debió cantar y oír. No se puede hacer silencio, es lo que se lee, porque «el oído carece de párpado» (Gilbert 51), la audición no es un sentido dotado del abrir y cerrar, todo ingresa, el sonido es tan letal como el arma, las risas de fondo mientras se es torturado son otro tipo de tortura más, no es un énfasis, es un trauma más para ser inscrito y contabilizado. La acción de la música se retrata en sus nueve capítulos, los dos primeros verbos «Marchar», «Escuchar», la representación de estos en «Ludovico», un cuarto llamado «Canción oblicua» que se desmenuza en muerte, trama, escrito, imagen y voz, el quinto que da pie a otra bajada, distinta a la expectativa de su primera parte «La música de la normalidad», continuado por «Alegoría», «¿Qué dirá Alicia?», para terminar con «Transiciones», la música que se actúa y acciona. Con esto, Gilbert señala el oído del público lector y lo sentencia a escuchar sus palabras, imágenes y conexiones, lo obliga a comprender la música como constructor y aliado político. Gilbert no permitirá el silencio. No hará silencios.

En el primer capítulo de Buch, el autor crea la necesidad de silencio y arriba con él varias veces en su segundo capítulo, da vuelta la mesa y apaga la sonoridad exaltante de los dimes y diretes. Para esto, cita Buch las palabras de la AIDA, «no ir a tocar a Buenos Aires para cubrir el silencio de la muerte» (44), porque el silencio no solo cubre,

sino que a su vez puede ser cubierto con la música. Música para cubrir las muertes, silencio para sonar, silencio para no declarar en dictadura su aborrecible régimen. El autor juega, tararea una melodía que es irreproducible sin su propia voz, no consume, mantiene la tensión y su lectora se siente parte de algo que no puede declarar porque no puede comprobar, pero está ahí de modo evidente y velado, como el silencio. Este autor también guarda silencio, no dice más, no porque no pueda, porque el nivel de detalle *zoommato* enuncia un doble mensaje: el autor podría hablar en detalle casi de cualquier cosa, pero decide mantener elegancia, para que la lectora pueda entender –sin perder el ánimo de la lectura en la empatía ciega que generan los crímenes repugnantes de la dictadura– qué quiere decir situar a la música y su participación en la construcción política. Sin prepotencia, pero con firmeza, Buch no se deja usar él mismo por el silencio que cubre la muerte, le sirve de aliento para llegar justo donde quiere llegar, nada queda en manos del azar, aunque durante todo el libro haya una sensación de que se ha descubierto algo, ha sido él que lo ha dejado ahí para ser encontrado.

Por su parte, Gilbert se refiere más bien a los muros del silencio (68). En ambos libros, el silencio aparece como condición y límite del horror instaurado por la dictadura. Muros puestos ahí para silenciar los ruidos de la tortura, un muro de silencio que busca construir la fractura con la realidad de «ahí afuera». Del acá, desde donde hoy es leído, pero Gilbert no permite esa división. En el relato el muro se desmorona y se escucha la misma «radio no sintonizada que no lo deja saber a uno si está obnubilado, muerto o alucinado» (65), porque su escritura misma, en cuanto forma, genera la sensación de estar en un lugar de confusión, donde irrumpen las escenas de tortura y crimen, como si al leer los diferentes relatos (constructores de verdaderas imágenes), se fuera ingresando en las mismas dudas de las y los torturados. El Estado decidió en dictadura quién cantaba y quién callaba, y Gilbert habla con esa rabia; en sus líneas hay documentación, reflexión y conexiones, pero se lanza al trance de las palabras dominado por un afecto, que en esta reseña es rabia, aunque otro pudiera decir desolación, tristeza.

El libro de Buch da la sensación de una melodía que inicia con tambores, da lugar a un solo de violín y termina con un rasgueo de guitarra junto a la fogata encendida de antaño, en el silencio que acompasa la llama que vive y muere. Gilbert hace anhelar haber vivido con los oídos abiertos para entender, para romper la ingenuidad fastidiosa de un mundo que no puede cerrar los párpados del oír, y él dirá en toda su obra exactamente cómo se hace esto, cómo usar el silencio.



Gustavo Celedón
Filosofía y experimentación sonora
Santiago, Metales Pesados, 2023, 373 pp.

Francisco Vega

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación - UMCE
francisco.vega@umce.cl

El grado cero de la escucha. Elementos de una acústica materialista

Prestar oído, ser todo oídos... en locuciones como estas, que reclaman una escucha en cierto sentido dislocada, se podrían oír, al horadar sus resonancias, tres cuestiones decisivas de *Filosofía y experimentación sonora*, el libro de Gustavo Celedón que nos convoca a desplegar una nueva potencia auditiva.

La experimentación sonora, este sería un primer motivo anudado a esa fuerza, no constituiría un objeto para la filosofía, pues, de suponerlo así, ella se terminaría reconociendo como incapaz de verse conmovida por aquello que activan las transformaciones sonoras. En otros términos, se terminaría reconociendo sorda, cerrada a esa experiencia que Celedón entenderá, con Derrida, como el trabajo de *timpanización de la filosofía*, esto desde el momento en que las experimentaciones sonoras se verían inhabilitadas de rasgar los automatismos con los que el concepto busca (auto)reconocerse. Imposibilitado de reflexionar sobre su configuración más honda, el discurso filosófico tradicional no tendría oído para la experimentación sonora porque esta terminaría revelándole, como un zumbido irrecusable, sus zonas de mayor incertidumbre.

Al timpanizar su escucha, al *escucharse escuchar*, la filosofía culminaría encontrando un núcleo de resistencia, un residuo que conmocionaría sus enquistadas pretensiones. Si en *República III* Platón se ve requerido de pensar la regulación social mediante una delimitación normativa previa de la experiencia auditiva, esto es así porque la

construcción filosófica de la *politeia* podría extraviarse a través de la estimulación de esa parte del ser humano, *cordial*, que se irradia resonando como un contagio. Si, por otra parte, pesqu岸ando otros antecedentes de la historia de «esa» escucha, Hegel puede atribuir al sonido –situando a la música como arte subjetivo y antecedente de la poesía– un «carácter errante» que «debe ser fijado» a partir de la «uniformidad en la periodicidad» –términos referidos en las *Lecciones de Estética* (449)– ese paso es exigido porque el resto que expresa el sonido como pura vibración, siguiendo a Celedón (51), puede obturar el pasaje hacia la idealidad subjetiva.¹

Intentando desbaratar esa modalidad de escucha, el estudio podrá en último término complicar la pretensión hegeliana que –comprendiendo al oído como el más teórico de los sentidos– determina a la música como arte de la interioridad abstracta, y, desde esa égida, invirtiendo a Hegel, convocarnos a pensar no el carácter teórico de la música, sino *el carácter sonoro de la filosofía*, al mismo tiempo que resituar dicho estatuto no en la interioridad de la autoafección, sino en la materialidad del cuerpo que vibra.

Estas consideraciones serán esenciales para pensar un segundo motivo resonante de *Filosofía y experimentación sonora*, a saber, que en el proceso de desajuste de la escucha, a partir de la apertura que suponen las innovaciones sonoras, no solo la filosofía se ve compelida a escucharse, sino que nos vemos (nos escuchamos) exigidos de activar una experimentación subjetiva, una experimentación solicitada por dos exigencias: por una parte, transgredir ese ámbito de la subjetividad, guiados por un fuera de sí o un pliegue que clausura cualquier intento de reapropiación identitaria; en segundo lugar, operar esa experimentación conmocionando las distinciones sensoriales tradicionales, desbaratando la escisión entre sentidos teóricos y no teóricos y, por ello, disputando *materialmente*, como un arte de sí, nuevas recomposiciones de sentidos, una nueva organología (Stiegler) más allá del ocularcentrismo que ha devenido núcleo cardinal de todo saber-hacer. En sus diferentes resonancias, esa experimentación ensayada en el libro es también una exhortación a la emergencia de un auditor emancipado que incida en la conformación de un nuevo campo reflexivo, más allá del «giro pictorial» (Mitchell) que ha movilizadado hegemonícamente los ejercicios transdisciplinares de la fenomenología, la estética o los estudios mediales.

En la serie de indagatorias que encadena *Filosofía y experimentación sonora* para efectuar ese experimento, y en lo que constituye un tercer núcleo de intensidad del estudio, son convocados como interlocutores principalmente tres enfoques filosóficos, y decimos expresamente interlocutores pues no serán interrogados a la manera de fundamentos sobre los cuales se apoyarían deductivamente hipótesis *sobre* el sonido; se trata de interlocutores porque se tratará más bien de evaluar cómo el oído que, *sotto*

1 Desde al menos una de sus aristas, *Filosofía y experimentación sonora* permite extender ese carácter regulatorio de la experiencia auditiva incluso al tratamiento musical ofrecido por Th. W. Adorno, quien inicia su *Filosofía de la nueva música* cifrando su propósito en indagar «cómo ciertos cambios antropológicos de la sociedad estandarizada se extienden hasta la estructura de la audición musical» (5; traducción propia). Esa arista sugerida en el libro guarda relación con la puesta en cuestión de la polaridad entre sociedad de masas y alta cultura.

voce, es sugerido en esos enfoques entra en tensión con la emancipación material del sonido que han desbrozado los experimentos sonoros.

En Badiou encontrará el ensayo un primer interlocutor, guiando la escucha principalmente a través del siguiente motivo: los experimentos sonoros contemporáneos suponen una suerte de *política del balbuceo* que cortocircuita aquello que resulta perceptiblemente esperable, vale decir, como una disonancia respecto a la armonía de la lengua y, por tanto, del Estado, aserto este que permite atribuirles el estatuto de *acontecimiento*. Y esa específica escucha será materialista en el sentido de que desnudaría las imposiciones normativas que presuponen una forma de escucha determinada. El caso de J. Cage será aquí particularmente revelador, pues sus operaciones permitirían pensar el silencio como emergencia de sonidos en forma *cruda*, dirá Celedón, sonidos sin consistencia que evidencian que la *presentación acontecimental vibratoria* configura un nuevo reino de lo audible.

Por otro lado, el libro hallará en diversas formulaciones de la meditación de Rancière otra potencia resonante. Con Rancière, en efecto, se delimitará la figura de un *auditor emancipado* como la de alguien que, ensayando un proceso de *desubjetivación*, se ve exigido de iniciar un proceso de *reconfiguración perceptiva* ya que, a través de esa experimentación, debe reformular la criteriología con la cual ausculta su entorno. En el decir de Celedón, «la experimentación sonora de los siglos xx y xxi [constituye] una experiencia a la cual sigue un comportamiento inédito de la percepción a través de la escucha, paralela a una consideración igualmente inédita de los sonidos, y que intenta buscar –pero también introducir– un sonido o un ruido no concebido por el reparto de lo sensible» (202).²

Como un tercer motivo, Celedón invocará la filosofía de Stiegler para argumentar que, si se asume la *individuación* como despliegue de circuitos que permiten la realización libidinal, la experimentación sonora resultará decisiva en tanto constituye una instancia primordial donde pueden verse promovidas nuevas *configuraciones organológicas*, entendiendo bajo esa idea un conjunto inédito de interacciones sociopolíticas. Primordial, en efecto, en la medida en que, si el capitalismo supone una fractura de los vínculos intersubjetivos, la experimentación sonora puede conmocionar esa lógica al generar nuevos enlaces técnico-sensibles.³

A través de la escucha de estos interlocutores, el estudio demarcará su foco de interrogación capital, a saber: que la experimentación sonora remueve la percepción tradicional mediante la emergencia de una nueva dimensión sensible, una que se abre

2 Ese trabajo de desubjetivación está desplegado en el estudio a partir de la evaluación del teatro de Maeterlink, en el cual sería pensable la formación subjetiva sin asociarse a un principio de identificación (Celedón 174).

3 Celedón atisbará una expresión de esta idea en la innovación técnica del gramófono, ya que en él se cristaliza una revolución sensible que posibilita un tipo de escucha inédito, en este caso una que se puede componer. Algo análogo, podríamos añadir, resulta pensable con la música instrumental concreta de Lachenmann a partir de los experimentos de P. Schaeffer. En términos más amplios, esto no solo reclama una meditación sobre la exigencia de transformación musical a partir de la técnica, sino también de la propia filosofía (¿es atribuible a ella la concreción que asume la música?), algo que el libro sugiere al interpretar la obra de J. Attali (*Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*).

desde el momento en que «la materialidad puramente anárquica de los ruidos y los sonidos» hace emerger algo que no era audible, un sedimento que reclama una nueva modalidad de escucha. El sonido, la materialidad del sonido, desanuda la escucha habitual, lo que, con otros términos, será enunciable como *el grado cero de la escucha*, el enclave que vacía los códigos de un objeto musical y deja flotar al sonido en su «pura ocurrencia», en su irreductible materia vibratoria.

Abriendo la escucha a múltiples experimentos sonoros como los de I. Xenakis, G. Bryars, Ch. Marclay, el glitch, el noise, J. Cage, K. Stockhausen, el espectralismo, entre otros, *Filosofía y experimentación sonora* busca oír ese resto material no perceptible que, *más allá de cualquier reapropiación significativa*, más allá de todo intento de decodificación, parece ser la potencia generadora de un oído impensado. Ese residuo pulsa casi la totalidad del estudio, constituyendo el motivo, cordial o melódico, que imanta toda su fuerza y sus cavilaciones fundamentales.

¿Cómo se pensará ese resto imperceptible? Por una parte, entendiendo que músicos como «Beethoven y Haydn [...] introducen [...] rupturas a la idealidad y la belleza que rigen, cada vez la música», el estudio asumirá, no obstante ello, que «no dejan de producir una nueva suerte de cierre» (Celedón 161). Y desde esa premisa, la referida *materialidad anárquica de los sonidos* se asociará entonces a la pesquisa final de unos «sonidos más allá de la restricción significativa» (203). En relación con estos asertos, es ciertamente lícito interrogar en qué medida podría el ruido de la materia vibratoria ser pensado como una fuga pura de la estructura perceptiva (¿no es ya el timbre, de hecho, una microvibración uniforme?). De forma conexas, ¿desde qué lugar de enunciación se podría leer –y, por lo tanto, *atribuirle sentido*– ese presupuesto situado «allende la significación»?⁴

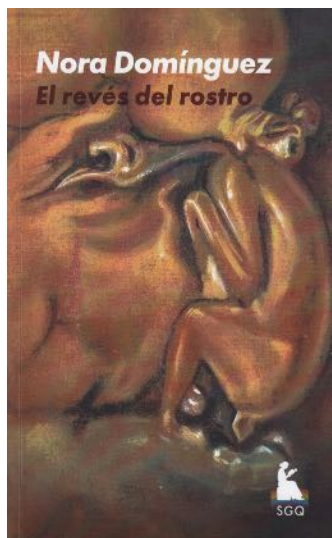
Un momento determinante del libro, en función de este problema que vertebra su desarrollo, es la anécdota referida al encuentro de Cage con Schönberg, en la que el músico estadounidense, luego de escuchar que no podría componer, según Schönberg, por tener necesariamente que encontrar siempre «el muro de la armonía», habría dicho que «pasaría la vida golpeándose la cabeza contra ese muro». Una anécdota elocuente pues, en función de las interrogantes planteadas, permite capitalizar desde otro frente la tensión que moviliza el ensayo, esto es, si lo decisivo de la experimentación sonora es hallable en la erradicación absoluta de todo muro o, por el contrario, si se define por el desplazamiento constante de la percepción de nuevas barreras auditivas. Este límite evanescente parece condensar toda la potencia de *Filosofía y experimentación sonora* en sus múltiples ramificaciones y, al mismo tiempo, cifra la exhortación basal

4 Estas interrogantes suponen otro problema atingente, a saber: el de atribuir la potencia de experimentación a obras contemporáneas que, como el mismo libro señala, son «espiritualistas» (cfr. Celedón 369) y, a la inversa, el de cuestionar la exploración disruptiva de obras «tradicionales». Aunque no forma parte de su arquitectura conceptual (31), este problema podría ser a nuestro juicio iluminado teniendo a la vista la estética de Deleuze, específicamente su lectura del manierismo como «dimensión co-substancial a la pintura» (*Pintura. El concepto de diagrama* 73) o su análisis de la ruptura representacional en Artaud. Específicamente en términos musicales, relevante es la conversación mantenida entre Deleuze y Pinhas en *Derrames* (332 y ss.).

que contiene: el señalamiento de que en el fondo del oído hay una vibración que apenas percibimos, pero que promueve una escucha interminable, una escucha en cuyos pliegues latiría el vértigo de una nueva política.

Referencias

- Adorno, Th. W. *Philosophie der neuen Musik*. Europäische Verlagsanstalt, 1958.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI, 1995.
- Celedón, Gustavo. *Filosofía y experimentación sonora*. Metales Pesados, 2023.
- Deleuze, Gilles. *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus, 2017.
- . *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus, 2021.
- Hegel, G. W. F. *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*. Abada, 2006.



Nora Domínguez.
El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina
Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo, 2021, 264 pp.

María José Punte

Universidad de Buenos Aires - Universidad Católica Argentina
majo.punte@gmail.com

Con una anécdota extraña y ajena comienza el recorrido por el concepto de rostridad que lleva a cabo Nora Domínguez y que atraviesa el siglo xx hasta el presente. Su disquisición va trenzando literatura y arte, y arma un entramado que apunta al corazón de una actualidad social y política acuciante con su oscilación entre la violencia sistémica del patriarcado y la aceleración de las resistencias a ella. Se trata de un episodio ocurrido en Austria, que desemboca en una condena a cadena perpetua en el año 2009, y que tiene como protagonista a un hombre mayor que pasó a ser conocido como «Fritzel» (un diminutivo que hace aún más evidente la monstruosidad de sus acciones). Como se recordará, este hombre mantuvo en cautiverio a su hija, a la que violó sistemáticamente y con la que engendró siete hijos. Constituye un eslabón más de la larga cadena de una historia que no siempre se muestra de manera tan ilustrativa. Un detalle es extraído de la anécdota: el hombre no quiere mostrar el rostro frente al público durante su juicio. De este hecho, del rostro que no se muestra o que se escatima a la visibilidad, Nora Domínguez va desplegando –como quien abre un mapa– una teoría sobre lo que significa el rostro en nuestra cultura. Que Austria, sitio originario del psicoanálisis, ofrezca la puerta de entrada a ese periplo, no parece tan fortuito: la condensación y el desplazamiento son las dinámicas que la autora reconoce como intrínsecas al funcionamiento de la «máquina de rostridad», en términos de la definición que entregan Deleuze y Guattari. La anterior dialéctica se encontrará latiendo como el núcleo de la máquina-

rostro, aquello que permite tanto su vitalidad como su contingencia, la tentación de fijeza como su permanente volatilidad. Allí radica el método mediante el cual Nora Domínguez aborda cada una de las imágenes que transitan el texto con la intención de atender a su sistema de plegado, de lo que emerge y lo que se oculta, pero que también da cuenta de lo único y de lo serial en cada una de ellas. El rostro, concluye, actúa en cada una de esas imágenes como una apertura. Y aquí resulta muy pertinaz la noción barthesiana de *punctum*, que la autora retoma como actitud necesaria en el acto de ver, para pensar también el modo en que se lee este libro. Es al correr la mirada de la imagen que realmente se llega a ver aquello que aletea como su fondo o profundidad y que nos habla en tanto espectadores y espectadoras singulares.

El libro se organiza en cuatro focos temáticos. En cada uno de estos casos la autora construye a la manera de la constelación una figura que propicia el movimiento que va de lo particular a lo general, de lo nacional a lo transnacional, de lo histórico a lo mítico.

El primero de ellos se concentrará en desmenuzar el ideal de belleza, al que la autora definirá paradójicamente como una fisura, más una «línea de ocultamiento» (101) que una fachada para exhibir. La belleza escamotea, es una «ladrona de gestos, trucos y velos» (101). Efectivamente emerge cuando las mujeres se enfrentan con la mirada de sí mismas que les devuelve el espejo, objeto protagónico de tantas representaciones que involucran a lo femenino y parecen codificarlo, tanto en las artes plásticas como en la literatura. Desfilan por este capítulo, montado en torno a la obra de la artista Nicola Costantino, narraciones de Clarice Lispector y de Pedro Lemebel, fotografías de Silvina Ocampo y Juana de Ibarbourou, en las que tanto las artistas como los narradores usan el dispositivo del espejo para «instaurar una perturbación crítica a lo ya dicho» (75). El espejo se desdoblará luego en dos momentos: uno que va de los años treinta a los sesenta con autoras como María Luisa Bombal, Norah Lange y Beatriz Guido, en las que el encierro es la marca que define la certeza del rostro en su pregunta por la identidad; el periodo siguiente, que va de los ochenta a los noventa, en donde predomina la lectura por el vaciamiento que supone ese rostro duplicado, en ejemplos tomados de Tununa Mercado, Perla Suez, Matilde Sánchez y Sylvia Molloy.

El capítulo dos trabaja en torno a la novela de Jorge Barón Biza, *El desierto y la semilla* (1998), ficcionalización de la historia de su madre, Clotilde Sabattini, pero en función de la implicancia política que tiene el gesto de «dar la cara», lo que supone el esfuerzo de modificar los campos de fuerza, pasar de la extrema vulnerabilidad a una forma de resistirse al aniquilamiento. La preocupación por las «caras rotas» es una que atraviesa todo el siglo xx, desde la Primera Guerra Mundial hasta las víctimas de feminicidios. La perturbación que generan los textos de esta serie se relaciona con la capacidad de adquirir vida propia de estos rostros a los que se ha destrozado y en los que se materializa lo abyecto. Como se ve en la novela de Barón Biza, el arte abre el «espacio imaginario de un orden artístico» (136), cuyo resultado es extraer de la serie. Por su parte, las modalidades más recientes que se ven en los feminicidios, y que resuenan en textos como los de Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez y Selva Almada, obligan a pensar

en la potencia de la serialización, así como en sus limitaciones. Dice Nora Domínguez: «La repetición arrasa, pero en su devenir puede hacer emerger la singularidad de manera sutil» (147). Exhibir esos rostros, entonces, es un gesto de resistencia.

El capítulo tres está dedicado a Eva Perón, a su rostro muerto y fijado mediante el procedimiento del embalsamado, pero también de la monumentalización bajo el formato de la efigie (multiplicándose en los billetes, medallas, pinturas, esculturas). Su rostro adquiere el carácter de «un primer plano casi fundacional» (159), en el que se mezcla un legado político con irradiaciones culturales y sociales de diverso tipo. En esas polifacéticas operaciones de anclaje, Nora Domínguez se pregunta por la singularidad del rostro. Pero es que Eva es una «máquina de rostridad imparable» (169), como revela la extensa y variada narrativa que su breve e intenso paso por la política permitió generar, y de la que se ocupa con amorosa fruición este capítulo. De nuevo, permite desplegar la idea de la dialéctica del rostro porque Eva Perón «es trazado, borde, vacío que deja ver un más allá, pero también depósito, interior» (174).

Por último, el capítulo cuatro se refiere a los «enfrentamientos», una zona que emerge de la confluencia de todas las cuestiones abordadas en los capítulos previos. Enfrentamientos políticos y de clase, como el que corporizan las mujeres en su trazado del espacio doméstico, en el ámbito de la intimidad que hace convivir a señoras y criadas, vínculo que pone en entredicho la comunidad de intereses de figuración a la que solo en términos muy abstractos se puede denominar «la mujer». Así es como la historia del «niño asado», que la psicoanalista Marie Langer extrajo de la oralidad para fijar (y disciplinar) mediante la cultura letrada, sigue vagando por numerosos textos, lo que confirma su naturaleza espectral, de «resto simbólico» (194). Desfilan aquí, además del cuadro *El despertar de la criada* (1887) de Eduardo Sívori que tanto escandalizó en su momento, textos de Perla Suez, Beatriz Guido, Roma Mahieu hasta llegar a Lucía Puenzo, entre otros. Sirvientas que matan (parafrasea la autora a Josefina Ludmer) como efecto consecuente de una relación que tiende a ser simbiótica, pero que las confina en el lugar de la abyección o del descarte social.

El detalle y la colección, el ejemplo particular y la recopilación caprichosa, entonces, son los mecanismos que operan en este texto para pensar sobre el funcionamiento de lo singular y de lo seriado, reflexión que al tomar como objeto a esa entidad que es el rostro, que de tan evidente y transitada funciona como la máscara que descubre al ocultar, apuesta por desentrañar su trama de ambigüedades, en tiempos de exaltación narcisista, pero también en los que enmascararse se vuelve sinónimo de ética del cuidado.

